FRANCESCO DE SANCTIS



# TEORIA E STORIA

## DELLA LETTERATURA

Lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848

ricostruite sui quaderni della scuola

DA B. CROCE



VOLUME II

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1926

Terminata, col cenno sulla novella, l'esposizione della serie ideale del genere narrativo (fino all'unione del romanzo con la storia nel romanzo storico), si prendeva a trattare della Storia, teoricamente e storicamente insieme. Lo schema era questo:

## La Storia e gli storici.

Poema e romanzo hanno per oggetto il vero, non il reale: il poema si fonda sulle tradizioni; il romanzo sul verisimile. Ma in tempi culti gli scrittori tramandano all'avvenire certe e determinate memorie. Ora i fatti che costituiscono il reale sono manifestazione delle idee, e le idee a lor volta manifestazione dell'intelletto; sicchè, logicamente, prima è la storia della legge costante onde si svolge l'intelletto umano; seconda, la storia delle idee; terza, la storia dei fatti. Ma, storicamente, si ha l'ordine inverso: perchè l'uomo dagli effetti sale alle cause, e perciò prima è la storia dei fatti, poi quella delle idee, e solo qualche raro tentativo è apparso della storia del terzo (ossia del primo) genere.

La storia si presenta in origine come una raccolta di tradizioni, vera nel fondo, fallace nel co-

lorito; e tale si vede in Erodoto, che è stato perciò chiamato l'Omero degli storici. Gli storici dei tempi culti (Tucidide, Senofonte, Livio) si sono ristretti alla storia contemporanea o prossima, perchè il passato, mal conosciuto, non offriva materia nè suscitava interesse; e sono stati storici patriottici, perchè guardavano con gli occhi dei loro cittadini, e fuori del loro paese non scorgevano nulla. L'essenza di questa storia è poetica. Quanto alla scelta dei fatti, non mancano in essa fatti di ogni sorta, ma si scelgono principalmente quelli in cui le idee si manifestano in modo più grosso ed evidente; onde la grande parte data alla narrazione delle guerre e alla descrizione delle battaglie, nei quali avvenimenti si mostrano alla luce le idee, lentamente nudrite nei periodi di pace. La trattazione dei fatti è dunque, qui, ideale; il che non potrebbe essere altrimenti, poichè quegli storici non sono freddi narratori, anzi appassionatissimi, di fatti contemporanei e nazionali. I caratteri sono deboli, perchè non sono già i caratteri del tale e tal altro individuo, ma della società tutta, e la ragione delle azioni si trova piuttosto nei caratteri sociali che in quelli individuali. La forma di quella storia è drammatica, che è forma eminentemente poetica; e non è vero che vi si spiegano le ragioni delle azioni, poichè le ragioni addotte sono rettoriche, non filosofiche. Da tutto ciò proviene l'aspetto dignitoso che ha la storia degli antichi, la quale sceglie i fatti di maggior meraviglia e li narra con passione, senza scendere dall'altezza a cui si è collocata.

Con la decadenza della società antica, alla nazione si sostituisce l'individuo; onde la storia di carattere, che è di Sallustio e di Tacito. E questi storici sono altresì poeti; ma laddove i primi abbellivano, i secondi anneriscono i fatti, sentendosi essi in opposizione con la società che li circonda,

mentre i primi si sentivano in armonia. Ciò si vede anche in Sallustio, nel quale non tutto è ipocrisia e lavorio letterario, nè tutta artificiosa è la pompa delle sentenze: egli aveva bensì partecipato alla corruttela che ritraeva, ma la ritraeva quando si era allontanato dagli affari e giudicava gli altri e sè stesso. Ma ciò che in Sallustio è un accenno, in Tacito si vede svolto. La virtù dalla vita si era ritirata nelle scuole, e di là tornava talvolta alla vita, ma sempre splendeva negli scritti, nelle sentenze, nei concetti, come si vede in Seneca. Ma se ciò in Seneca dà fastidio, in Tacito no, perchè quel sentenziare s'inserisce nel narrare ed è come un corollario dei racconti. La lunga pace, che promoveva la corruttela, toglieva a Tacito quella materia di storia magnifica, che era toccata ai suoi predecessori; ma tanto più egli ne ebbe incentivo ad esplorare il cuore umano e a cercarvi l'origine delle più varie azioni.

Saltando sulle cronache e le leggende del medioevo, e venendo al rinascimento delle lettere, s'incontrano dapprima storie d'imitazione classica, come son quelle del Bembo, del Varchi, del Segni, del Giambullari, che adoperano la magnificenza liviana, il lungo e rigirato periodo e la drammaticità, per narrare fatti di solito piccoli. Questi difetti sono anche nel Guicciardini; ma vi sono insieme tali virtù, che lo mettono a capo della terza scuola storica, degli storici positivi. Positività portata da lui fino all'esagerazione; talchè non esclude soltanto la poesia sconveniente alla storia, ma anche quella che le è necessaria: vizio o virtù è per lui tutt'uno, e pone eguale studio nell'investigare le cagioni dell'uno o dell'altra: ed è il contrario di Tacito. Ma a questa freddezza per l'appunto la storia deve il suo progresso. E se Tacito cerca le cagioni nei caratteri degli individui, il Guicciardini le cerca negli interessi politici; e se il primo è

maestro del cuore umano, l'altro è maestro della politica. E ciò si accordava con le materie trattate dall'uno e dall'altro: perchè la storia di Tacito era quella di un popolo dipendente ormai dalla volontà dell'imperatore e degli altri capi da questo scelti; e la storia del Guicciardini, quella di un popolo diviso in frammenti e che in molte risoluzioni dipendeva da potenze straniere, e perciò dagli interessi e rapporti speciali tra nazione e nazione, di cui egli stesso, uomo di Stato, era ben informato ed esperto. Avere trasportato la storia dall'individuo alla società: ecco il progresso compiuto dal Guicciardini. I suoi difetti nascono dall'essersi ristretto alla storia generale, il che gli rese impossibile ritrarre i particolari di ciascun popolo d'Italia; e dal non avere abbastanza generalizzato le idee, sicchè, rassegnando egli sempre tutte le minute cagioni dei fatti, la mente si smarrisce e non abbraccia l'insieme. — Per questo rispetto è un capolavoro il primo libro delle *Storie fiorentine* del Machiavelli, che fa il quadro dell'Italia dalla caduta dell'Impero romano fino al trecento, con rapidità che non toglie il colorito. Machiavelli è il fondatore del vero stile storico, senza ombra d'imitazione; egli è stato chiamato il Tacito italiano; ma lo stile di Tacito è lo stile dell'affetto, quello del Machiavelli, della ragione. Inoltre, nei suoi *Discorsi su Livio*, egli fonda quella che si chiama la scienza della storia.

Ai due ricordati si congiungono i molti e grandi storici italiani, il Sarpi, il Paruta, il Giannone. Presso le altre nazioni d'Europa, si ebbero scolari degli italiani, come fu in Francia il presidente De Thou, seguace del Machiavelli. Anche nello splendido periodo di Luigi XIV non sorsero storici notevoli. Nel secolo decimottavo, la *Storia di Carlo XII* del Voltaire, nonostante le inesattezze che vi sono state notate e nonostante la critica del Monte-

squieu che vi desiderava maggiore austerità, è una bella imitazione dall'antico, che supera il suo modello, Quinto Curzio. Ma lo stesso Voltaire scrisse poi il *Saggio sui costumi*, dove, imitando il Duclos, lo sorpassa di gran lunga, e si oppone alla scuola antica. C'erano allora in Francia eruditi, come il Crevier, scolaro del Rollin, e il Le Beau, dotto latinista, e altrettali; ma l'erudizione non poteva soddisfare le tendenze del tempo, che invece il Voltaire seppe soddisfare. Vero è che a lui manca l'esattezza nei particolari, manca il collegamento e l'unità, i fatti e i costumi sono separati tra loro e trattati in capitoli distinti, come se corressero su due linee parallele, e non fossero invece, come sono, conseguenze gli uni degli altri. Alla profondità, che gli manca, mal suppliscono il motteggio e lo spirito di cui era ricco. Con tutto ciò, col Voltaire comincia un nuovo stadio della storia. Dagli interessi politici del Guicciardini si passa alla loro causa, ai costumi e all'indole dei popoli. Indirizzo storico, che è meglio rappresentato dagli storici inglesi, Hume, Robertson, Gibbon. Il primo, il grande scettico, ha questo gran merito di esser libero da ogni pregiudizio e fondarsi soltanto sulla ragione; ma gli mancano i pregi del cuore e dell'immaginazione: la fredda ironia, di cui sparge molti dei suoi racconti, lo rende incapace a riconoscere e ammirare la virtù; e sempre poi, a spiegare le azioni virtuose dei suoi personaggi, aggiunge motivi d'interesse e di calcolo: inoltre, come Voltaire, divide i fatti dai costumi. Questi difetti non sono nel Robertson, la cui introduzione alla storia di Carlo V è a ragione lodata come un capolavoro, che ripiglia con disegno più vasto l'introduzione del Machiavelli. Ma a lui manca la verità locale, cioè la capacità di rappresentare non solo i nudi fatti, ma le passioni, i costumi e tutti gli accessorii proprii di un dato tempo e luogo: pregio che si

ottiene con la grande pratica delle cose del mondo, e, in mancanza, con la forza dell'immaginazione; ma ciò si cerca invano così nel Robertson, come negli altri due storici inglesi, che ebbero scarsa immaginazione, e come uomini di Stato furono inferiori e agli antichi e agli italiani del Cinquecento. Quale verità storica, qual verità di tempo e luoghi è mai quella che attribuisce la prima crociata alle parole fanatiche di un monaco; o che fa parlare con isquisita eleganza il rozzo e violento Lutero; non sa concepire come Cromwell con la sua povera oratoria acquistasse tanto potere sulle assemblee; o che mette in bocca a Maria Stuarda, condannata a morte, un discorso sull'inviolabilità delle teste coronate? Il Robertson traduce tutto nella lingua di convenzione del suo tempo, e trasforma i personaggi sul modello di sè stesso, non già sè stesso nei personaggi, nel qual ultimo caso essere poeta vuol dire esser vero. Immensa è la materia abbracciata dalla storia del Gibbon, alla quale l'autore lavorò per quarant'anni: e gli va data lode di avere, trattando dopo il Le Beau la storia dell'Impero, ridotto a sistema ciò che il francese spiegava come effetto del caso. Ma il sistema di spiegazione non è originale del Gibbon, sibbene è quello di tutto il suo secolo: l'Impero romano gli pareva il capolavoro della civiltà, perchè vi erano uomini per comandare, soldati per eseguire, popoli per ubbidire; i cristiani, ribelli e perturbatori, e perciò a buona ragione puniti; egli prende partito pei carnefici contro le vittime. La caduta dell'impero e il progresso del cristianesimo sono attribuiti alla forte costituzione della Chiesa, alla credenza nei miracoli, all'intolleranza dei cristiani; ma perchè mai erano essi intolleranti, creduli e docili alla Chiesa se non perchè sentivano e credevano? ed era tanto difficile intendere che un popolo, che non più sentiva e credeva, era prossimo a dissolversi, e che

uomini di forte sentimento dovevano riportare sopra di esso il trionfo? Non è cosa degna di riso l'udir difendere Nerone per odio ai cristiani, giustificare le persecuzioni col dire che le prigioni non erano molto cattive e che talvolta i prigionieri, per l'assunzione di un nuovo imperatore, erano liberati dalla morte? A questo estremo il sistema ha condotto il Gibbon. E, se tutto ciò fa pena, si prova poi un certo disgusto innanzi alle pesanti e talvolta triviali ironie, con le quali egli cerca di gareggiare col Voltaire, ma scambia l'affettazione per la grazia, come quando, nel descrivere la presa e le stragi di Costantinopoli, osserva che le vergini rapite dovevano essere più contente di esser chiuse in un serraglio che in un monastero! E come sopportare le freddure che egli ci regala a proposito del celibato dei preti?

Da Erodoto fino al Gibbon, la storia non è altro che storia di fatti più o meno generali. La storia delle idee comincia tardi, e un primo esempio se ne ha nel Bossuet, che vede tutta l'umanità in sistema; ma ricorre poi alla macchina, cioè a Dio come a cagione immediata di tutto ciò che accade. Concetto per altro che si trova in tutto il pensiero cristiano, e che il Bossuet ha il merito di avere applicato alla storia. Ed è concetto vero, perchè la civiltà nuova è figlia del cristianesimo, e il cristianesimo è l'ultima delle religioni, che le comprende tutte, e, prendendo origine dalla Genesi, si conduce sino ai nostri tempi. Ma il Bossuet, considerando solo l'elemento religioso, è unilaterale; ed ha poi il torto di escludere l'Oriente e gli arabi; e svolge il suo sistema nell'estensione ma non nella comprensione, perchè gli manca affatto la profondità, attese le condizioni assai povere in cui si trovava ai suoi tempi la critica storica.

Se si prende a spiegare la storia umanamente, si vede che tutti gli elementi di essa si riassumono

nello Stato, che è il risultamento di tutte le istituzioni morali, religiose, filosofiche. A ciò si accinse il Vico, ingegno unico allora in Italia e tanto superiore ai suoi tempi che le sue dottrine rimasero inosservate. E sebbene, come tutti convengono, egli non abbia dato molto luogo nella sua opera all'arte e alla filosofia; sebbene, avendo profondamente stabilito le leggi onde procedono le nazioni, non abbia parlato del progresso armonico e continuo dell'umanità; tuttavia egli pel primo ha dato le regole della scienza della storia. L'Herder cercò di riempire i vuoti lasciati dal Vico; e all'elemento religioso, considerato dal Bossuet, e all'elemento dello Stato, considerato dal filosofo napoletano, aggiunse i commerci, l'arte e la filosofia; e stabilì il progresso armonico dell'umanità nelle sue *Idee per una filosofia della storia*. L'Herder viene censurato, perchè suppone l'uomo passivo, tantochè, per ispiegare l'origine del linguaggio, deve ricorrere a Dio; e, altresì, è stato censurato per la sua frequente superficialità. Ma questi difetti non tolgono che, come Vico ha fondato la scienza delle nazioni, l'Herder abbia fondato la scienza dell'umanità.

Alla storia delle idee dovrebbe seguire l'esame della storia della legge onde l'intelletto procede; ma di questa non si hanno se non tentativi ancora insufficienti, e perciò ne tacciamo, passando invece a indicare i doveri che spettano allo storico nei tempi nostri.

Colui che prende ora a far la storia di un popolo, deve considerare il rapporto in cui esso si trova con l'umanità del suo tempo. Negare questo rapporto, far dipendere la storia di un popolo da capriccio e non da leggi determinate, è separare la natura da Dio e negare per la società quella legge che si riconosce nell'individuo. Ed è venire in contrasto col nostro secolo, la cui gloria è appunto questa scienza dell'umanità. Lo storico do-

vrà, dunque, ricercare che cosa un popolo ha ricevuto dall'umanità e che cosa le ha dato: un popolo che sparisse senza averle dato nulla, non sarebbe un popolo storico. — Dopo di ciò, lo storico dovrà considerare la natura dei luoghi e il clima e le altre condizioni in mezzo alle quali il suo popolo si trova. Famosa è la descrizione geografica dell'Italia, fatta da Napoleone, e con la quale spiega la storia italiana. E si sa che del clima si fa grande uso nello *Spirito delle leggi* del Montesquieu; e se si ammette che esso abbia potere sullo stile, cioè sull'immaginazione, lo ha di conseguenza anche sulle azioni, che sono effetti di quella. Gli uomini della zona torrida e quelli della Siberia, gli abitanti delle montagne e quelli delle spiagge, debbono diversamente operare. L'Herder, osservando che il pensiero umano non può avere che tre condizioni, l'Infinito, il Finito e il rapporto tra l'uno e l'altro, applica questo principio alla storia; e trova tre epoche: la prima, quella dell'Infinito, in cui l'uomo, non consapevole ancora delle sue forze, sta in immediata dipendenza da Dio; e qui il commercio e l'industria sono nulli, in religione e in morale regnano le sottigliezze e i sogni metafisici, in letteratura abbondano le metafore e le esagerazioni, dappertutto si avverte lo sforzo verso il gigantesco e l'infinito; — la seconda, quella del Finito, che è epoca di movimento e progresso, il tempo delle grandi spedizioni marittime, dell'industria e della speculazione, della religione materiale, della perfezione dell'arte, del bello, della filosofia circoscritta alla psicologia e alla fisica, cioè all'uomo e alla natura: l'epoca di Grecia e di Roma; — la terza, in cui il finito e l'infinito sono tra loro in armonia, e in cui, prendendo il bene dell'uno e dell'altro, si forma una sorta di eclettismo. Ora non si può dubitare che, per esempio, un luogo pieno di fiumi con un mare che s'insinua

nell'interno, con montagne non impraticabili, dove la natura par che inviti l'uomo al movimento e al commercio, sia destinato per isviluppare il Finito. Ponete, d'altro canto, immense pianure bruciate dal sole, tramezzate da montagne altissime, confinanti con l'oceano: potrebbe in questo luogo, dove l'uomo è condannato all'immobilità, svilupparsi l'epoca del Finito? Di che si scorge quanto sia necessario che lo storico determini le condizioni fisiche della vita del suo popolo.

Compiuto ciò, lo storico deve spiegare la natura del popolo, che è ciò che distingue la storia dalla cronaca: un popolo, che sia popolo storico, deve rappresentare un'idea nel suo principio, nel suo sviluppo e nella sua fine; idea, che viene a modificare tutti i diversi elementi in cui un popolo si divide. La vita di un individuo è compiuta quando la si esamina secondo i cinque punti dell'utile, del giusto, del santo, del bello e del vero; e, così anche, cinque e non più sono gli elementi di un popolo, il commercio, lo stato, la religione, l'arte e la filosofia. Talvolta, uno di questi elementi prevale, come la religione presso gli ebrei, lo Stato presso i romani; altre volte, tutti procedono armonicamente, e l'elemento in cui tutti si risolvono è la filosofia, perchè l'ultima perfezione di una scienza è la sua metafisica, la filosofia, non quale apparisce in Diogene Laerzio o in Bruckero, ma armata e resistente quando qualche altro elemento cerca di assorbirla. Gli storici finora si sono ristretti all'elemento politico, e la nuova forma che si dà alla storia tende a questa perfezione, perchè un popolo allora è spiegato compiutamente quando se ne spiegano tutti gli elementi. E quando questi diversi elementi sono sviluppati, il popolo, o per difesa o per offesa, li trasporta ad altri popoli; onde le conquiste e le guerre. Chi non vuole la guerra, vuole che l'umanità non solo resti sempre

nella stessa epoca, ma non si sviluppi neppure in questa; perchè non è possibile avanzare senza incontrare resistenza e suscitare reazione, e la reazione è la guerra. Perciò lo storico deve considerare la guerra, non tanto in sè stessa quanto nei suoi risultamenti.

Vi ha di coloro che, per provare che non c'è legge storica dell'umanità, adducono che la storia è una serie di nomi proprii, e che dalla volontà individuale procedono i rivolgimenti sociali. Ma vi ha tre sorta di uomini; e, anzitutto, quelli che non aggiungono nulla a ciò che ricevono dalla società, privi affatto di energia individuale, la massa o il popolo: e costoro non appartengono allo storico, il quale non investiga gli elementi, ufficio dello scienziato, ma narra le azioni, manifestazioni di quelli. Vi sono poi uomini, forniti di energia bensì, ma che si volgono al passato o al futuro, e, se al passato prossimo, appartengono alla storia come rappresentanti dell'opposizione; se al futuro, sono utopisti, anacronistici. Infine, vi sono gli uomini veramente storici, che al sentire comune dei loro tempi congiungono una forte energia individuale, e compiono avanzamenti, e sono i veri rappresentanti del progresso, e raggiungono il potere e sono coronati dalla gloria. Con questa distinzione si spiegano le cadute di Demostene, di Agide, dei Gracchi, di Catone, di Bruto, e le vittorie e la possanza di Pericle, di Alessandro, di Cesare. È ben naturale che gli storici, trascurando le masse, ci parlino di questi grandi uomini; e la sola differenza che in ciò presentano gli storici antichi rispetto ai moderni è che quelli consideravano i grandi uomini per sè stessi, e questi li considerano come immagine della società del loro tempo. Ed ecco perchè di costoro si narrano solo i pubblici fatti, pei quali furono grandi, lasciando alle biografie i loro costumi particolari.

Questi doveri dello storico potrebbero sembrare chimere, se non si avessero oramai tanti libri, nei quali si vedono in atto, e che provano come uno storico moderno non possa tenere altra via. Volle tenere altra via il Botta, spregiatore delle teorie; ma nella sua storia si cerca invano la relazione tra il popolo italiano e gli altri, invano lo svolgimento delle diverse parti della vita. E, quando talora ci si prova, riesce arido o falso. Egli dice, per esempio, nel suo quadro dell'Italia, che i costumi d'Italia erano guasti. Ma perchè? Soggiunge: " malgrado lo splendore della religione e delle lettere ". E come si spiega quello splendore di letteratura nell'abiezione dei costumi? E basta forse per esporre la storia del commercio parlare delle lane e di altre cose simili, cioè materiali e accidentali? Il Botta non entra mai nelle cagioni vere dei fatti, e crede di spiegar tutto con l'elemento politico. Alla caduta di Napoleone " tutto (egli dice) ritornò nel primitivo stato "! Vero è che egli compensa il difetto scientifico col sentimento morale e patriottico; senonchè quel difetto fa sì che egli non sa dominare la propria passione, ed è falso, se non nella sostanza dei fatti, nel colorito che ne àltera tutte le circostanze. Ma al Botta spetta il merito di aver mostrato, in tempi nei quali si credeva impossibile scrivere di cose gravi in pura favella e con istile non infrancesato, che si poteva con purezza e italianità narrare la storia. Egli, usando con arte l'inversione, studiando brevità, rompendo il periodare con incisi brevissimi e pieni di senso, è caduto forse nell'eccesso contrario, ma ha redento lo stile italiano dalla maniera del Bettinelli e del Cesarotti.

[. . . L'intelligenza, ch'è nelle passioni de' popoli, deve spiegarle; e noi saremmo indotti a ridere se un autore moderno ci volesse spiegare i fatti col carattere di un individuo. D'altra parte, sorridiamo

ancora se un autore, tenendosi stretto ad un principio filosofico, fa dell'uomo una macchina che opera fatalmente. La letteratura e la filosofia non possono essere più divise nella storia; i caratteri si vogliono, non nella storia, ma nel romanzo storico, e nella storia si richiede spiegazione, cioè intelligenza. L'idea nuda è della filosofia, ma nella storia si vogliono fatti spiegati dall'intelligenza. Quindi la storia moderna dee riunire i fatti e l'intelligenza, la provvidenza nella storia e l'arbitrio umano. Questa è la vera storia; e da ciò si deduce quale debba essere lo stile. Ma vi sono due estremi ancora. Alcuni si son formati l'ideale dello stile storico sugli antichi, e lo vogliono pittoresco, letterario, nobile, fiorito; altri sui moderni, e lo vogliono severo, scientifico, grave, profondo. Ma questi due estremi sono falsi entrambi. La storia, come abbiamo detto, deve abbracciare il cuore e l'intelligenza, e però lo stile dev'ora esser letterario ed ora scientifico, secondochè predomina o l'uno o l'altro elemento. Se vogliamo conoscere il metodo, la condotta della storia, la troviamo nel fine stesso della storia, da noi determinato. La storia deve mostrare quelle lotte che accompagnano sempre un'idea nuova; giungere all'unità e mostrare qual sia l'idea unica; sviluppare questa idea nelle azioni, nelle forme di governo, nella religione, ne' costumi, ecc.; e finalmente far vedere come questo bene sociale diventi umano. Nè questo basta, chè bisogna ancora mostrare la decadenza di un determinato popolo, spiegando le ragioni per cui dovea cedere ad un altro. In tal modo la storia ha raggiunto la sua unità massima, e può dirsi perfetta. Una storia a questo modo può durare ai tempi nostri: ogni altra morirà sul nascere. Ora che si cerca unità in tutto, non si potrebbe farne a meno nella storia, e la storia moderna deve darci l'unità delle idee. Senonchè noi ci sentiamo anni-

chiliti innanzi a tanta ardua impresa, e ci maravigliamo come taluni ardiscano di tracciare questi vasti disegni, senza misurare le loro forze. E se null'altro avessimo imparato da queste lezioni, basterebbe solo la coscienza acquistata dei requisiti e delle difficoltà dei lavori storici, per poterle dire utili.]

Come al séguito del poema epico si considerava la forma piccola di esso, l'episodio, e al séguito del romanzo, la novella, al séguito della storia si parlava di:

## Il racconto storico.

Accade talora che ci si arresti a qualche fatto che produce gagliarda impressione sugli animi; donde il Racconto storico. Esso differisce dalla storia, perchè richiede unità di stile: e poichè l'impressione è o dell'intelletto o della fantasia, la forma è o didascalica o artistica. E in esso non solo si deve narrare il fatto principale (il che basterebbe alla storia), ma tutte le più minute circostanze, perchè ciò che nella storia è parte, qui diviene tutto. È, inoltre, assai difficile saper cominciare e chiudere un racconto storico, perchè prende e mette capo in altri fatti. Più agevole, quando la forma è artistica, lasciandosi molte cose all'intelligenza del lettore; ma, nella forma didascalica, conviene premettere un'introduzione, che ricordi quei fatti che servono a spiegare il fatto preso ad argomento. Donde si vede che il racconto storico sta alla storia, come la novella al romanzo.

Dopo di che, si toccava dell'ultima grande specie del genere narrativo, la Biografia, o « Vita » come è qui chiamata:

## La biografia.

La *Vita* non è, come il racconto storico, una parte staccata della storia, ma un componimento *sui generis*, che rappresenta la parte individuale, come la storia quella sociale. Donde la doppia richiesta, di mostrare lo svolgimento delle facoltà individuali e di mostrarne l'applicazione alla società.

È chiaro, infatti, che bisogna narrare le azioni di un uomo come manifestazione dello svolgimento successivo delle sue facoltà. E qui si erra spesso con l'attenersi solo a una facoltà che è principale nell'individuo, tralasciando quel che si attiene alle altre, che pur gioverebbe a spiegare certe apparenti contradizioni, certe strane contradizioni, certe strane opinioni, che si notano nei personaggi. Sapere, per esempio, come un grand'uomo si condusse nel governo della sua famiglia è di gran momento per ben giudicarlo. E, per quel che s'attiene alla parte sociale, la cui importanza si è sentita sopratutto ai giorni nostri, quando si deve essere larghi nel mostrare le origini di quella efficacia sociale, tanto bisogna esser sobrii nell'esporre i risultamenti e gli effetti. Lo scrittore di Vite deve consegnare il suo personaggio allo storico, in modo che questi possa adoprarlo senz'altro ai suoi fini. Così le buone biografie apparecchiano le buone storie dei popoli, e queste le buone storie dell'umanità.

Degli antichi scrittori di Vite, osservabili sono soltanto Tacito e Plutarco: dei quali il primo lascia l'animo profondamente commosso, laddove il secondo è calmo, di gran lunga meno poeta: come Tacito, anch'egli ama la virtù, odia il vizio, loda e biasima, ma in Tacito a questi giudizii partecipa il cuore, in Plutarco si vede piuttosto l'intelletto e la scuola. E, del resto, egli scriveva di uomini assai lontani da lui nel tempo, e ne scriveva fuori

degli affari, in vita tranquilla. Pure, Plutarco è degli antichi quello che più si accosta ai moderni, appunto per questo predominio dell'intelletto, e nei suoi paralleli balenano già i discorsi di Machiavelli. Già la stessa forma del parallelo toglie i personaggi dallo svolgimento cui appartengono, e, piuttosto che la vita dei fatti, mostra la mente ordinatrice dello scrittore. Difetto, senza dubbio, ma che non si può evitare quando per la prima volta s'introduce un nuovo elemento, che, appunto perchè nuovo, non si sa fondere coi precedenti (il che abbiamo visto accadere di poi anche nel Voltaire e nello Hume). D'altro canto, non ci aspetteremo da Plutarco nè l'esattezza nè la finezza di giudizio dei moderni; e, sebbene sia sagace in molti particolari, facilmente sbaglia nell'idea fondamentale e si arresta alle apparenze. Si prenda la vita di Filopemene, e si vedrà che il modo in cui egli ne espone i costumi non è tanto lucido da spiegare certi fatti di lui apparentemente contradittorii; come è il difendere dapprima la patria, e poi ribellare le città soggette; il grande amore al suo paese, e l'abbandonarlo nel maggior uopo e andare a militare a Creta; il difendere Sparta, e poco appresso spiantarla; bandire da Sparta Diafane e Quinzio e rimenarveli egli stesso poco dopo. Del pari, nella vita di T. Quinzio, non si sa come spiegare la guerra ostinata che questi fa ingiustamente contro Catone, se è vero che egli merita la corona di bontà e di giustizia, che gli attribuisce Plutarco. E chi lo crederebbe? Nel parallelo, Quinzio è l'amico dei Greci e il più grande loro benefattore: Quinzio, che sotto sembiante di amistà, tolse la libertà ai Greci, e prima li divise e poi li combattè, valendosi degli Etoli contro gli Achei, degli Achei contro gli Spartani, degli Spartani contro i Macedoni! E Filopemene è il nemico dei Greci: Filopemene che ordinò la lega achea, che riformò la milizia,

regolò la falange e la cavalleria, che alla lega aggiunse molte città greche e tra le altre Sparta, che si oppose ai Romani e fu nemico acerbo di Quinzio, il quale solo di lui aveva tema e invidia: che a un fautore dei Romani rispose: " Quale fretta haí di vedere in servitù la tua patria? „; che, sconfortando il capo degli Achei dalla guerra contro Sparta, osservava non doversi combattere tra loro i Greci, avendo addosso i Romani. Le apparenze, alle quali Plutarco si fermò, erano che Quinzio veniva chiamato " padre della Grecia „; ma i fatti comprovano che il vero difensore della libertà greca fu Filopemene, e il séguito delle cose mostrò la falsità della libertà concessa da Quinzio e la verità dei presentimenti di Filopemene.

La *Vita di Agricola*, scritta da Tacito, è alquanto rimessa nello stile nella parte in cui discorre della vita privata, ma, nel narrare i fatti dell'uomo pubblico, s'innalza alla dignità della storia. E Tacito scrisse quella biografia a memoria delle tristizie dei suoi tempi. Ma, dopo questi antichi, passano molti secoli prima di incontrare un nuovo esempio di alta biografia. Bisogna giungere, cioè, fino alla *Vita di Castruccio* del Machiavelli, ammirevole come esposizione, fatta non per dissertazioni ma per via narrativa, dell'arte di acquistare e conservare gli stati, e ammirevole altresì nel racconto delle battaglie, nel quale si pongono da parte i luoghi comuni e le pompe degli antichi, per far risaltare la mente direttrice di Castruccio. Seguaci del Machiavelli furono altri biografi, inferiori a lui di ingegno: come si vede nella *Vita di Niccolò Capponi*, scritta da Bernardo Segni, pregevole per la giudiziosa distribuzione delle parti e per la buona elocuzione, ma nella quale è chiaro che il biografo non ha inteso il suo personaggio. Il quale vi è presentato come uomo perfetto, e le sue disgrazie sono attribuite alla sfortuna e alla malvagità altrui. Ma

se Niccolò era, come privato, un uomo eccellente aveva scarsa cognizione delle cose del mondo e niuna energia, cioè difettava nelle due parti necessarie all'uomo pubblico. Buon fratello, ottimo padre, di animo liberale, sarebbe stato felicissimo, se non si fosse messo a reggere la cosa pubblica. Prima, si scopre a parole nemico dei Medici; ma, giunto il momento di operare, si rifiuta e si tira indietro. Fatto gonfaloniere, conosce che era per lui pericoloso accettare personalmente il carico di far nuove pratiche con la corte di Roma; ma non ha l'animo di ricusarsi. E ricusa, quando sorgono sospetti sulla sua fede; ma è troppo tardi: tremila cittadini gli si armano contro, ed egli non prende alcun provvedimento, fidando nella sua innocenza. Uno, innanzi a tutti, lo insulta, ed egli lo lascia andare impunito. Dispera della repubblica, quando non c'è di che; propone la sua rinuncia dopo aver proposta una legge, nella quale si scorgevano i suoi fini personali. Una lettera, di suprema importanza per lui, gli cade di tasca; ed egli non si affretta a parlarne al magistrato dei dieci. La mattina, il palazzo della Signoria è occupato; è letta la lettera capitata nelle mani di un suo accanito nemico; egli è accusato e se ne sta nella sua camera, e si fa mettere le mani addosso. In questa condizione di cose, è accusato pubblicamente; e nel primo giorno non si difende; e quando, dopo tante debolezze, esce alfine assoluto, il Segni paragona il suo trionfo a quello di Scipione! Egli sente che lo stato non acconsentiva a chiamare i Medici, che i suoi consigli non erano seguiti, che le milizie si erano ritirate da Arezzo; e muore di collera e dolore. Chi non vede un uomo nella cui mano il timone trema? E come accusare la fortuna di ciò che chiaramente si deve imputare alla debolezza del personaggio elogiato?

Passiamo sopra alle altre biografie, nelle quali

mal si scorge l'indole vera dei personaggi (la vita di Dante, scritta dal Boccaccio, le vite del Vasari, quella del Tasso, scritta dal Manso, ecc.). Quest'indole invece è tutta rivelata nelle autobiografie del Cellini e dell'Alfieri, uomini che avevano difetti e li credevano virtù, e ne menavano vanto e si ritraevano al vivo. Nei tempi moderni, la biografia ha seguito il progresso della storia, come si vede nella *Vita di Dante*, scritta dal Balbo. Ma colui che ha meglio trattato la biografia in conformità del progresso dei tempi è Pietro Giordani, il quale a bello studio ha intitolato le sue vite " discorsi ". E nel discorso sul Pallavicino purga costui delle accuse dategli e rende ragione dello stile di lui troppo elegante e raffinato chiarendo i suoi intenti e la sua ambizione; e nel ritratto del Monti, pure adempiendo a un debito di amicizia, non àltera i fatti e solo ne spiega diversamente le cagioni, e loda le poesie del Monti, ma non passa i termini della verità.

Seguono cenni sulla cronaca e le memorie, e manca l'ultima lezione che doveva essere dedicata al « Ritratto », cioè alla forma minima della biografia:

## Le Memorie storiche.

Quando i fatti non sono sottoposti a un fine, come nelle forme di lavoro storico finora esaminate, ma stanno come fine a sè stessi, e si riferiscono per memoria e materia allo storico senza ordine artistico come nel poema e nel romanzo, e senza ordine scientifico come nella storia e nella biografia, essi si ordinano secondo il tempo, secondo gli anni e i giorni, e si hanno quei lavori che si chiamano Cronache, Diarii, Giornali, Annali, Efemeridi. Non si vuol già dire che in essi non appaia

l'impronta dell'uomo, essendo impossibile che in un lavoro umano non si senta il potere della immaginazione e della riflessione; ma si tratta di lampi fuggevoli. Ciò si vede, per esempio, nella *Cronaca* di Dino Compagni.

Le Memorie hanno diverso intento; non solo vogliono porgere materia allo storico, ma prevenirlo e indicargli la via, e perciò non sono lavori da copista, ma di uomo che giudica e dispone. Ma lo scrittore di memorie, non seguendo un filo determinato, getta qua e là sparsamente i fatti, li tramezza con riflessioni, li colorisce con l'immaginazione, esce in frequenti digressioni, interrompe e ripiglia; e perciò nelle Memorie si trova, tutto insieme, satira, commedia, tragedia, critica, ironia. Le Memorie così fatte rivelano tutto l'uomo; e poichè i grandi uomini sono pochi, poche sono le grandi Memorie. Il regno delle Memorie fu il secolo passato; il paese di esse, la Francia, che ne conta infinite. Le *Memorie* del Saint-Simon riformarono la corte; le *Memorie* del Beaumarchais scrollarono l'antica magistratura e furono cagione del rivolgimento giudiziario come del rivolgimento politico. Tre uomini grandissimi hanno lasciato libri di memorie: Cesare, che, nei suoi *Comentarii*, vincitore sicuro di sè, non discute ma narra, e vola con le parole come volava con le battaglie; Federico di Prussia, le cui *Memorie* non sono pari alla fama del gran re, sebbene egli le avesse scritte per procacciarsi fama, e alla cui lettura non può durare altri che uno studioso di arte militare; e Napoleone, il quale non ha la limpidezza dello stile di Cesare nè le particolarità scientifiche di Federico, ma avanza entrambi per la forza dell'anima. Quell'uomo, tanto amato e tanto odiato, qui si difende ed assale; e dal più positivo della scienza assurge al più gagliardo dell'immaginazione. La descrizione dell'Italia, i disegni di lui sul Papa, la difesa ch'egli fa

dell'assassinio del Duca d'Enghien, lo pongono allato ai più grandi scrittori: la sua dimostrazione che col 18 Brumaio egli fu l'unico salvatore della Francia, è stata detta un pensiero di Richelieu colorito col pennello di Tacito. I franchi giudizii che dà sui maggiori uomini del suo tempo, l'arditezza inconcepibile dei suoi concetti, mostrano, in quelle memorie, tutto l'uomo, tutto quell'uomo straordinario che fu Napoleone.

## 3) Il genere drammatico

Le lezioni sul genere drammatico cominciavano con talune dilucidazioni teoriche sulla qualità del dramma rispetto agli altri due generi, sulle specie in cui esso si divide, e sulla causa del piacere della tragedia:

### Il dramma e le sue specie.

Nella lirica il sentimento non si svolge per gradi, ma prorompe in tutta la sua veemenza. Il contrario accade nel genere drammatico, in cui è difetto grandissimo se il sentimento rimane sempre allo stesso grado.

Nell'epica, lo scopo non è l'affetto ma la maraviglia; nel dramma, il fine è l'affetto. Nell'epica la stessa vastità non fa conseguire agevolmente il fine; ma il dramma, essendo un episodio dell'epica, lo consegue più agevolmente. L'epica ha un fine sociale, ma non è istituzione sociale, come è il dramma, il quale è sociale per eccellenza. L'affetto nell'epica non nasce immediatamente dai fatti, essendovi di mezzo il poeta che narra. Nel dramma il poeta sparisce, e lo spettatore si trova in relazione immediata coi personaggi. Perchè questa il-

lusione sia compiuta, si trae vantaggio da tutte le arti belle; e l'architettura, la pittura, la declamazione, la mimica e la musica concorrono a produrre una potente illusione su' sensi dello spettatore. Senza esaminare eruditamente l'origine del teatro, basti notare che anche i fanciulli amano di contraffare quello che veggono. Dalle quali cose tutte si scorge che il genere drammatico è una parte distinta di poesia, che non si può confondere nella sua essenza nè con la lirica nè con l'epica.

Rispetto poi alle sue specie, ogni poesia ha la sua parte tragica e comica, essendo questi i due aspetti perpetui del cuore umano, di cui la poesia è la rappresentazione. E già fu da noi osservato che la lirica e l'epica hanno queste due specie, benchè più chiare esse appariscano nel dramma, in cui il cuore umano viene più completamente rivelato. L'aspetto serio si ha quando l'uomo, separato dal presente per impeto di passioni, s'innalza alla contemplazione del passato e del futuro, ovvero a quella della destinazione umana, il cui ultimo fine in terra è la morte, fondamento di ogni tragedia, di cui perciò è base l'ideale. L'aspetto comico si ha invece quando l'uomo, non assorto da grave cagione, si arresta sul presente, lo considera con animo tranquillo, gli umani difetti considera leggerezze e follie. Di questo stato è conseguenza l'allegria, fondamento della comedia, di cui è base il reale.

Stabilita questa divisione di specie, è agevole risolvere la questione perchè si provi piacere nella rappresentazione della tragedia. Di che non è cagione la parte morale, la quale in poesia è conseguenza, non fine; non il bisogno di violente sensazioni, perchè il dolore ed il patimento non possono produrre piacere, e la tragedia piace nonostante il dolore. Nè dipende da paragone che si faccia tra lo stato infelice del personaggio tragico con lo stato felice dello spettatore, perchè, dove è illusione, ivi

non può essere riflessione sopra sè stesso. Il piacere della tragedia si deve riportare al piacere intellettuale che prova l'uomo allo spettacolo dell'energia umana messa in attività e portata fino all'ideale, unito al sentimento del non reale ma ideale dolore.

Seguiva un esame del teatro greco, sul quale restano questi cenni:

## Il dramma greco.

Per poter determinare bene le regole della tragedia, bisogna esaminarla storicamente, investigando non le differenze individuali ma le sociali. E dapprima è mestieri avere chiaro concetto del teatro in Atene. Dove esso non era un privato divertimento, ma un'istituzione religiosa e nazionale, accompagnata da tutta la pompa delle pubbliche radunanze, nella quale si cercava di portare l'illusione al massimo grado. Perciò concorsi e premii agli architetti ed a' pittori, scuole di declamazione o di mimica, istrumenti musicali che inebriavano i sensi; e si sa bene che gli Ateniesi spendevano più danaro negli spettacoli che ne' pubblici uffici. Ma questa illusione predominante nel teatro antico era sottoposta alle due idee preesistenti del dramma: la lotta tra la libertà morale ed il fato, e la lotta tra uomo ed uomo.

Oltre l'illusione, carattere principale della tragedia greca era l'unità, che tutte le arti belle concorrevano a produrre: sicchè male si rassomiglia la tragedia antica al dramma in musica, essendo in questo la poesia soggetta alla musica. E terza qualità, il sentimento lirico; perchè quando l'azione produceva una forte impressione sopra gli spettatori, veniva in mezzo il coro come loro in-

terpetre, ed esprimeva la loro agitazione, sino a che si ripigliava l'azione. Se con questi principii osserveremo i tre tragici greci nelle poche opere che ce ne sono rimaste, vedremo il principio in Eschilo, l'ultima perfezione in Sofocle, il decadimento in Euripide. La tragedia succede all'epica; quindi Eschilo s'indirizza più alla fantasia che al cuore, e porta al sommo l'illusione rispetto ai sensi piuttosto che rispetto al cuore. Si compiace di presentare gli dei sulle scene, e titani e ombre e furie e mare in tempesta e folgori e rupi, e quanto vi ha di più sublime in natura. Al contrario, Sofocle è molto delicato e avveduto nel non ferire troppo i sensi, e se, per esempio, Eschilo introduceva Pallade, Sofocle introduce Teseo; se Eschilo presentava le Furie anguicrinite e sanguinose, Sofocle le mostra in lontananza, e non mette spavento, ma dà impressione di maggiore maestà. Ma questa illusione, che Sofocle indirizza al cuore, fu da Euripide portata troppo oltre; ed egli per voler essere troppo vero, riuscì falso. Euripide abbassa gli eroi fino al linguaggio familiare; presenta oggetti luridi e squallidi; con la vista della miseria e della povertà cerca muovere i sensi, e così rende nulla l'illusione.

Se guardiamo l'unità, la troviamo in Eschilo assoluta ed energica; in Sofocle, graduata con tutt'i convenevoli accessorii; in Euripide, sopraccaricata d'incidenti e di dialoghi. Nel *Prometeo*, nelle *Coefore* troviamo l'idea energica, ma spogliata al tutto di gradazioni, per modo che l'azione non è sviluppata, o precipita inverisimilmente nella catastrofe, come avviene nell'*Agamennone*, dove tra il colmo della felicità e dell'infelicità di Agamennone non ci è altro intervallo che la predizione di Cassandra. Se consideriamo il sentimento lirico, troviamo in Eschilo tutto il fare di Pindaro: subiti trapassi, pensieri oscuri, epiteti ammassati e grandezza e nobiltà di concetti. Ma il coro in Sofocle è indirizzato o a rap-

presentare gli spettatori o a rinvigorire l'azione, come nell'*Antigone*, alla cui protagonista il coro si mostra avverso perchè maggiormente risplenda la energia di lei. In Euripide, anche secondo Aristotele, il coro perde ogni relazione coll'azione e diviene un mezzo di esporre le opinioni sofistiche dell'autore, che pel primo diede l'esempio di usare la morale nelle parole e non nei fatti. Certo Sofocle non abbonda di sentenze morali, ma ogni sua tragedia risveglia il bello morale: Euripide, per contrario, falso talora nelle sue sentenze morali, preferisce le invenzioni in cui può mostrare i sentimenti fisici o i caratteri orribili: amendue cose tendenti a rendere brutale l'uomo.

La tragedia greca fu modello fra le altre nazioni: ma Sofocle non si può di leggieri imitare, e tutti seguitarono le orme di Euripide, peggiorando. Tale fu Seneca, studiato dai moderni quando erano sconosciuti i greci e del quale si ricordano, per altro, diversi tratti veramente sublimi. Costui cercò, prendendo i soggetti da Euripide, di far pompa di atrocità nelle scene, come si vede nella sua *Medea*, ed a queste atrocità unisce un diluvio di sentenze morali.

Dopo avere accennato ai misteri del medioevo, il De Sanctis veniva alla

## Tragedia italiana del Cinquecento.

Il Trissino scrisse la sua *Sofonisba* secondo la scuola greca. Il metodo da lui tenuto non poteva produrre che mediocri lavori. E sebbene, quanto all'invenzione, egli dalla mitologia fosse passato alla storia, gli altri cinquecentisti non solo non trattarono soggetti moderni, ma neppure soggetti antichi storici, e i loro soggetti o furono mitolo-

gici o da loro inventati; e, non sapendo cogli affetti o coi caratteri commuovere, ricorsero all'orribile ed allo strano, come è nell'*Orbecche* del Giraldi, nella *Canace* dello Speroni. Oltre a ciò, rende noioso il teatro di quei tempi la nullità dell'azione, la quale non è rappresentata ma narrata, difetto principalissimo del *Torrismondo* del Tasso. Se si aggiunge che, secondo l'esempio di Euripide, lo stile di quelle tragedie è pieno di sentenze e spesso declamatorio; che i cori non hanno legame con l'azione, e sono contesti di luoghi comuni; che il verso sciolto vi è fiacco, tendente alla cantilena anzichè alla forza: s'intenderà perchè la lettura di quelle tragedie riesca stucchevole.

Accennava anche, assai brevemente, al teatro francese, dal Corneille al Voltaire, notando che i soggetti delle tragedie francesi erano quasi sempre mitologici o della storia antica, non mai moderni e francesi; sicchè rimanevano esclusi da esse i due elementi moderni, la cavalleria, appena rappresentata nel *Cid*, e il cristianesimo, di cui debole rappresentazione sono il *Poliuto* del Corneille e l'*Atalia* del Racine, e invece vi abbondavano l'amore e la galanteria. Diversamente accadeva in Ispagna e in Inghilterra:

## Il dramma inglese e spagnuolo.

Le tragedie inglesi e spagnuole non furono effetto d'imitazione, ma di spontaneo svolgimento. Come Eschilo in Grecia, così Calderón e Shakespeare nei loro drammi fecero predominare l'elemento epico e lirico, non solo perchè il dramma succede a questi due generi di poesia, ma ancora

perchè la Spagna e l'Inghilterra non ebbero epopea, e quei tempi erano al tutto epici, cioè fantastici. Chè in Ispagna regnava ancora la passione per la cavalleria con le sue fate e i suoi maghi; e in Inghilterra, le tradizioni popolari ammettevano i demoni, gli spettri e le streghe. Ciò posto, troveremo in quei drammi quell'unità sola che appartiene all'epica, cioè l'unità del fine e non l'unità dell'azione; e perciò non solo azioni diverse, ma opposte di natura, serie e giocose. Troveremo l'illusione diretta all'immaginazione piuttosto che al cuore, come in Eschilo; e perciò l'azione non narrata ma rappresentata, e perciò l'uso di quanto ci è in natura di più atto a ferire i sensi e muovere la fantasia. E quando la fantasia si fa rapidamente muovere di cosa in cosa, non vi è più necessità dell'unità di tempo e di luogo, indispensabili nei profondi affetti. Se finora abbiamo veduto predominare l'epica, vedremo il somigliante della lirica. In questi autori, dal linguaggio più comune e volgare si passa a quanto vi ha di più ardito e straordinario nel concetto; ed il linguaggio diventa estremamente metaforico e figurato, pieno di comparazioni ingegnose e di antitesi. L'impressione poetica tende meno alla tenerezza che allo spavento, come è natura delle cose fantastiche. Da ultimo, la forma corrisponde a siffatta varietà e grandezza di creazione; chè dalla prosa più bassa si sale a tutti i diversi metri e generi diversi. Sovente nella tragedia inglese gl'istrioni, i buffoni, i servitori parlano in prosa, e, quando si commuovono, in verso. La poesia è il linguaggio ordinario de' grandi, che scendono alla prosa quando parlano con gente ignobile ed ignorante. La nobiltà uniforme del verso e dello stile tragico non poteva, dunque, trovarsi in questi drammi. Queste sono le forme materiali in tutto opposte alla scuola francese; resta a veder le bellezze, che essi hanno comuni con tutte le opere dei grandi ingegni.

Cominceremo dalla creazione. Ogni dramma di Shakespeare abbraccia tutto un lato dell'umanità, secondo che dicemmo dell'epica. Quelle tante azioni non sono accozzate insieme a caso, ma ordinate ad un fine; ed ecco il vero pregio del dramma romantico.

Qui si esaminavano (ma nei miseri riassunti, che abbiamo innanzi, ne rimane ben poco, e d'altronde sui drammi dello Shakespeare il De Sanctis ebbe a tornare più largamente, come si vedrà, in un corso posteriore) l'amore in *Giulietta e Romeo*, la gelosia in *Otello*, l'enimma della vita in *Amleto*, la miseria della vita umana come effetto della malizia degli uomini nel *Re Lear*, la giustizia divina in *Macbeth*; e, infine, i drammi storici. Si discorreva poi dei caratteri dello Shakespeare, non ideali ma reali, nei quali gli stessi virtuosi sono talvolta mostrati, con amara ironia, nei loro aspetti non buoni. Il genio dello Shakespeare era dichiarato inimitabile: al qual proposito si veniva a trattare delle famose imitazioni shakespeariane del Voltaire:

Quando Voltaire tornò da Londra, il gusto francese era formato, ed egli stesso ne seguiva i principii. La sua imitazione, dunque, di Shakespeare non poteva essere che della sola forma esterna. Così egli nel *Bruto* ci presenta i senatori che danno i voti; ma a che una folla muta senza passioni? ed era imitare Shakespeare il corrompere l'elemento politico con le galanterie tra Giulia ed Arunte? Imitò gli spettri e l'ombre di Shakespeare nell'*Erifila* e nella *Semiramide*; ma, lasciando stare che ai suoi tempi scettici erano ridicole quelle cose, l'apparizione dell'ombra non ha colà niente di quel

prestigio e di quel terrore che ha l'ombra nell'*Amleto*. Nella *Zaira* cercò d'imitare l'*Otello*; ma Orosmano mansueto e di nobile natura, non aiutato da un confidente malvagio, ma distornato dal suo fedele Corasmino, malamente per una lettera uccide Zaira, non semplice, non timida, non di vil sangue, come Desdemona, ma figlia del re di Gerusalemme, fiera ed accorta. Dove finisce Voltaire, comincia Shakespeare: un colloquio tra Nerestano e Zaira è per Orosmano cagione di ucciderla; un colloquio tra Cassio e Desdemona non è per Otello neppur principio di gelosia. Ma nella *Zaira* ci è tanta forza e verità di sentimento, l'episodio di Nerestano è sì magnificamente pensato, e con tanto ordine unito al tutto, che a ragione Rousseau chiamava quella tragedia incantatrice. Nel secondo *Bruto* o la *Morte di Cesare*, si scorge più aperta l'imitazione dall'inglese: se non che la supposizione che Bruto sia figlio di Cesare costituisce in Voltaire il nodo fondamentale, affogando così il soggetto tutto politico nell'elemento domestico. In Shakespeare non si fa menzione di ciò; ed una scena tra Porzia e Bruto serve solo a ritrarci meglio questo eroe ed a variare l'uniformità politica. Perciò Voltaire è stato costretto in ultimo a nascondere il protagonista non osando farlo comparire col ferro parricida, e a mettere in bocca di Cassio il divino discorso col quale Shakespeare lo faceva parlare. Voltaire dunque non ha imitato che la parte esterna e superficiale dall'Inglese; e quanto alla nobiltà del suo linguaggio, e ad una cotale pulitezza di poesia che adorna vecchie idee, egli è discepolo piuttosto di Dryden e d'Addison.

## Il dramma italiano nel Settecento e V. Alfieri.

Il dramma italiano del secolo decimottavo era considerato, in queste lezioni, come semplice conseguenza del dramma francese; sebbene il Metastasio venisse riattaccato dapprima alla italiana poesia pastorale, dell'*Aminta* e del *Pastor fido*:

Ivi domina lo spirito e l'amore dei sensi, e nella poesia la grazia e la ricercatezza. Senza parlare dei caratteri non proprii, degli affetti non veri, dell'azione povera e narrata, in quella vita di pastori è velata la vita delle corti. Quello che iniziarono il Tasso ed il Guarini, fu compiuto dallo Zeno e dal Metastasio. Quegli affetti vaghi e fuggitivi, non potendo fare impressione durabile, furono aiutati dalla musica; e di qui nasce il dramma lirico o dramma in musica, in cui è rimasto primo ed insuperabile Metastasio.

Ma poi si notava che il Metastasio rese più generale il gusto francese; e di lui si lodavano soprattutto la grazia e la dolcezza, che facevano passar sopra alle sue inverisimiglianze e ai suoi colpi di scena, poco avvertiti a causa della musica. Seguivano cenni della riforma accaduta nella tragedia con la *Merope* del Maffei, e poi del teatro dell'Alfieri:

Dalla sua *Merope* il Maffei sbandiva la galanteria e l'amore, e la sua fu la prima tragedia europea senza amore. Per sostener l'interesse, immaginava quella magnifica scena in cui Merope sta per uccidere il suo proprio figliuolo, dalla quale

trassero profitto Voltaire e l'Alfieri. Altresì egli al linguaggio falso e di convenzione della scena francese sostituisce un linguaggio semplice e naturale, che dà talvolta perfino nel triviale. Ma erano codeste riforme parziali, che rendono bella quella tragedia, ma non potevano distruggere il gusto francese. E i confidenti, le unità, la mollezza piuttosto che l'energia del sentimento, si trovano anche nella *Merope*.

Ma già Voltaire cominciava a rappresentare nel dramma l'elemento filosofico e politico; come ai tempi della rivoluzione Chénier ed altri tragici riempirono le tragedie di declamazioni repubblicane o di dispute religiose. Erano, codesti, segni della riforma che un grande ingegno fece da sua parte: Vittorio Alfieri, per natura e per la condizione dei tempi destinato a tale opera. Nemico di ogni mollezza, gli dovea spiacere Metastasio e tutta la scuola francese; onde si pose a riformare quel gusto, e, quanto all'azione, trovando che nelle tragedie di allora gli episodii e le combinazioni galanti impedivano l'interesse, pensò di ridurre l'azione ad unità assoluta, che in lui ha forma tutta propria e degenera più volte in monotonia. Quanto più l'immaginazione diminuiva, tanto più crescer dovea l'affetto, e l'unità assoluta ed il difetto d'immaginazione portavano con sè la rigorosa osservazione dell'unità di tempo e di luogo. Di qui s'intende che l'apparato della scena, gl'intrighi, i casi straordinarii, le ricognizioni, gli equivoci, che costituiscono il dramma metastasiano, e tutti i mezzi atti a colpire l'immaginazione, sono rigettati da Alfieri, il quale in questo è lontano dagl'inglesi e da' francesi. Ma essendo egli obbligato, per conservare l'unità, a cominciare con l'azione già svolta, come fare intendere agli spettatori il passato? Alfieri rigetta gli *a parte*, che sono inverisimili e distruggono l'illusione; rigetta i confidenti, i quali,

non avendo caratteri nè passione, nuocciono all'interesse, ed invece si serve di monologhi, atti a ritrarci fin dal principio lo stato violento de' personaggi. Fin qui Alfieri è tutto opposto alla scuola francese. Ne' caratteri, egli rigetta il colorito locale e storico, di cui oggi si fa abuso dai tedeschi; perchè la parte storica è buona per la fantasia, ma nell'affetto lo spettatore si volge tutto ai personaggi e non guarda quanto ad essi è intorno. Rigetta anche la parte individuale, perchè questa si può osservare nello stato tranquillo, ma nelle grandi passioni tutti gli uomini si rassomigliano. In Alfieri, dunque, i caratteri sono sempre ideali, e sin dal principio si vede quella energia a cui solo in ultimo pervengono gli altri tragici. Egli è vero però che spesso nei personaggi si vede Alfieri stesso: il che, oltre alla inverisimiglianza, porta una certa uniformità. Lo stesso è a dire degli affetti. Alle passioni donnesche della scuola antica egli sostituisce passioni energiche e gagliarde; e l'amore o è nascosto, come in Isabella, o è nobile e generoso come in Antigone ed in Virginia. Se si eccettua Alceste, una delle sue ultime tragedie, in cui si discerne molta tenerezza non solita in Alfieri, il sentimento che predomina nelle altre rinvigorisce ed esalta le menti.

Essendo la vigoria del sentimento elemento principalissimo in Alfieri, egli s'incontra con Dante; ed egli, infatti, fu il primo che, dopo un'imitazione petrarchesca di tanti secoli, rimise in onore lo stile dantesco. Questo stile è in lui eccessivo, come eccessivo è il suo concetto; la brevità alcune volte è affettata, come nella risposta di Nerone a Seneca; alcune volte, la brama di fuggire la cantilena lo fa cadere nella durezza; e però il suo stile, piuttosto che stil tragico, si deve chiamare stile d'Alfieri. Queste considerazioni generali saranno confermate dall'esame particolare delle sue tragedie.

Nelle quali noi dobbiamo distinguere le tragedie di argomento greco, romano e moderne. Nelle tragedie greche, l'idea predominante è il fato, al quale indarno contrasta l'uomo. Questa idea, presso gli antichi religiosa, presso di noi è assurda, poichè per noi il fato è Dio; e male in una tragedia si può vedere protagonista un uomo lottante con Dio. Onde Alfieri con molto senno esclude la parte religiosa antica, e, per es., vela mirabilmente la discesa di Ercole nell'Inferno. Parimenti nella *Clitennestra* l'assassino di Agamennone è effetto del delitto e dell'amore, e non del fato; e nell'*Oreste* il parricidio non è effetto del fato ma del caso. Al contrario, mentre Alfieri toglieva dalla *Clitennestra* il personaggio di Cassandra che era personificazione del fato, introduceva nel *Saul* Achimelech: in questa tragedia tutto è espressamente effetto della mano di Dio, di cui Davide ed Achimelech sono i rappresentanti; senonchè, dovendo egli restringere l'azione ad un giorno, non vi è propriamente azione, ma solo la rappresentazione di un carattere. Per togliere l'uniformità di un carattere costante l'autore introduce la parte tenera, rappresentata da Gionata e da Micol, e, per togliere da Saul quanto vi è di odioso, introduce Abner. Nelle tragedie in cui regna il fato, predomina la parte lirica; e perciò Alfieri, tanto nemico altrove alla lirica, nel *Saul*, informato all'idea religiosa, spiega un ardimento e una forza d'immagini straordinaria.

Negli argomenti romani, Alfieri aveva un soggetto più consentaneo alla sua indole; e in essi perciò meglio rifulge la verità storica, e ben dice un critico che l'espressione di Tacito passa in Alfieri. Non più il fato, ma principio dominante è il contrasto tra la libertà e la servitù, tra l'oppresso e l'oppressore; e, poichè l'evento è incerto, l'interesse più si sostiene. Quantunque l'*Agide* ed il *Ti-*

*moleone* non sieno soggetti romani, pure vi è il medesimo spirito. Ma, quando si tratta di dipingere un popolo corrotto, Alfieri snatura i fatti come è nel *Bruto secondo*. Delle tragedie romane, la più bella è la *Virginia*, nella quale l'azione e l'interesse cominciano vivissimi dalla prima scena, e crescono sempre insino all'ultima. Il rigore a cui egli porta l'unità è tale che non rappresenta sulla scena la morte di Appio, avendo intitolata la tragedia *Virginia*; e il suo modo d'invenzione ed il suo fuggire gli episodii lo conduce all'assurdo di supporre che Appio cerca di guadagnarsi Virginio, mettendo gelosia tra lui ed Icilio: due personaggi, che non si doveano vedere se non quando Virginio consacra la testa di Appio a' numi infernali. Negli argomenti moderni pare che Alfieri abbia voluto stabilire per principio il trionfo dell'oppressore sopra l'oppresso; onde in essi è un cumulo di tirannidi e di crudeltà. Vi è una volontà immobile e onnipotente, che dirige a suo cenno gli eventi; sicchè l'interesse è non nella sospensione ma nell'orribile certezza di ciò che deve avvenire. Tali sono il *Don Garzia*, la *Rosmunda*, e il *Filippo*, nel quale ultimo dramma risalta più apertamente siffatta idea. In questa tragedia che fu la prima di Alfieri, ed è una delle sue più belle, si dipinge un tiranno cupo e silenzioso, secondato con muto concerto dai suoi satelliti. Il primo atto è destinato a scolpare Isabella e Carlo per togliere ogni scusa a Filippo. In quest'atto, in cui tre caratteri innocentissimi sono dipinti, da alcune parole cupe e terribili di Carlo balena l'orrore del personaggio di Filippo; sicchè, entrando egli nel secondo atto in iscena, lo spettatore è già preparato. La scena, in cui Filippo e Gomez scoprono l'amore d'Isabella, ci rappresenta per via d'azione il carattere nero e cupo del re; e quel parlare rotto e breve è pittura dell'anima. Alla fine del secondo atto, quello che deve avvenire è preveduto; e il

vedere i mezzi perfidi, che sceglie Filippo per far morire Carlo, compie l'indignazione dello spettatore. L'avventarsi che fa Isabella al pugnale di Filippo è un colpo di scena; ma, da questo in fuori, tutto è del più severo gusto, e fino all'ultimo verso, ove i rimorsi di Filippo sono ritratti, è ben resa la nerezza di quel carattere.

I tragici posteriori italiani seguirono Alfieri; finchè non si sentì l'influsso del sistema shakespeariano e delle dottrine tedesche. Frutto di questo movimento sono le tragedie del Manzoni, alle quali il De Sanctis moveva le seguenti obiezioni:

## Le tragedie del Manzoni.

Nei drammi del Manzoni non vi è unità d'azione ma di fine, e manca l'unità indispensabile d'interesse. Che si trasgredisca l'unità di tempo e di luogo, è cosa ragionevole in questi drammi; che vi sia molteplicità di caratteri, ragionevole; ma l'interesse manca, prima perchè non ci è sviluppo di caratteri e di affetti, secondo perchè talora il reale storico è in contrasto con l'ideale poetico. Difatti, nell'*Adelchi*, il poeta vuole indurre pietà per Ermengarda, ed intanto fa ammirare i suoi persecutori; pietà per Adelchi, quando in una scena precedente esalta la generosità del suo nemico. Rappresenta in Ermengarda un ideale religioso non proprio di quei tempi; la mostra docile e sottomessa alla volontà di Dio, e poco poi la fa morire in un delirio di affetti. Vien su un traditore, e più non apparisce; si fanno cori separati dall'azione, come nell'atto secondo. La storia, dunque, qui non aiuta, ma combatte la poesia; e quantunque vi siano luoghi tenerissimi, pure non si ha impressione totale,

e lo spettatore, ondeggiante tra varii affetti, rimane incerto e alquanto freddo.

Come corollario delle lezioni sulla tragedia, si stabilivano le « tre età » di questa forma drammatica:

## Tre età della tragedia.

Nella prima età, che è della fantasia, la tragedia è ancora mischiata con l'epica e la lirica. Questa età è propria dei principii di ogni letteratura spontanea, come fu in Grecia, in Spagna, in Inghilterra; e in Francia ne dà pure alcun segno Corneille. Nella seconda età, la tragedia acquista una sua propria indole, ed è nello stato della maggior perfezione. Tale è la tragedia di Sofocle, di Racine, di Alfieri: questa è l'età dell'ideale. Nella terza età, la tragedia si mischia con la prosa, prima morale, come in Euripide, in Seneca ed imitatori; poi filosofica e politica, come in Voltaire e parzialmente in Alfieri: poi storica, come in Schiller e Manzoni.

## La commedia.

Sembrerebbe, a giudicare dai quaderni, che anche più brevi fossero le lezioni sulla commedia. Dopo alcune dilucidazioni teoriche, vi si accennava ad Aristofane, alla commedia nuova, a Plauto e a Terenzio, alla commedia italiana del Cinquecento, e a Molière. Di Molière si facevano le difese contro lo Schlegel ed altri critici tedeschi:

La sua fama si è mantenuta insino a noi, e vanamente la scuola alemanna ha cercato di meno-

marla. Che cosa prova il dire che le sue catastrofi non sono felici, che il suo *Avaro* è meno buono dell'*Avaro* di Plauto, che lo scopo del suo *Misantropo* è indeciso, rimanendo il lettore fluttuante tra Alceste e Filinto, e che talora abbonda in dissertazioni? Tutto ciò non toglie al Molière il vanto di primo scrittore di commedie dei tempi moderni.

Seguivano lezioni sul dramma spagnuolo, in quanto sistema drammatico opposto all'italiano e al francese, e si tacciava di esagerazione l'elogio che del Calderón fa lo Schlegel, notando all'incontro che questo poeta presenta in modo enfatico l'onore e la religione, e che la sua religione è un'esteriorità, non è vero spirito religioso. Dei commediografi italiani del Settecento si ricordavano il Fagiuoli, il Chiari e il Goldoni, del quale si diceva che serbò le maschere, sebbene abbandonasse l'improvvisazione, ma che si tenne a un livello morale alquanto basso. Nelle sue commedie, « le amiche tradiscono freddamente le amiche; le giovinette amano il matrimonio, non il marito; le maritate hanno i loro cavalieri serventi, che non operano nulla; la parola di onore vi è intesa meccanicamente; l'ostentazione e la codardia è anche nei personaggi più importanti ». Naturalmente, si biasima la lingua adoperata dal Goldoni, « gergo piuttosto che lingua ». Non per tanto « i suoi caratteri sono dipinti con forza, se non con varietà, e i costumi con naturalezza, e da per tutto, in quelle commedie, regnano brio comico ed allegria ». Dopo il Goldoni, si ricordavano Camillo Federici, il

De' Rossi, l'Avelloni, il Gualzetti, il Giraud, continuatori e imitatori della maniera goldoniana. — Ritornando alla teoria della commedia, si distingueva in questa forma drammatica una parte poetica e un'altra prosaica, la prima delle quali prevale nelle commedie d'intrigo (Shakespeare, Lope de Vega ecc.), e la seconda in quelle di carattere, dove abbonda l'elemento riflessivo (Terenzio, Molière, Goldoni).

In conformità di ciò che si era fatto nel corso sul genere narrativo, dove, dopo ciascuna specie, si esaminava la riduzione di essa in piccole proporzioni, le lezioni sulla drammatica terminavano con un cenno su:

## Il dialogo.

Non rimane ora altro che esaminare il dramma in miniatura, cioè il dialogo. Quando si vuole istruire per mezzo della fantasia, si ricorre alla poesia didascalica, e quando si vuol condurre l'istruzione con completa illusione, si ricorre al dialogo. La poesia nel dialogo deve destare la fantasia, ma non l'affetto: altrimenti la poesia, che è mezzo, diventerebbe fine, e distrarrebbe l'animo dall'istruzione. Ma, d'altra parte, si richiede pure un certo grado d'immaginazione, un certo intrigo, caratteri e costumi ben ritratti; altrimenti la poesia non opererebbe in niun modo, come accade nei dialoghi dell'ab. Chiari. Nei dialoghi scientifici l'immaginazione dee poco predominare, come si vede in quelli *Della volgar lingua* del Bembo, nell'*Ercolano* del Varchi, nei dialoghi sull'*Arte poetica* dello Zanotti, nei dialoghi del Galilei, e in quelli nobilissimi del Tasso. Ma vi ha dialoghi comici nei quali

il fine è la satira e l'ironia, ed in questi predomina la parte poetica, come nei dialoghi del Gelli, nel *Cortigiano* del Castiglione, e nei dialoghi del Gozzi. Quel che è da avvertire si è che la lingua di tali opere non può essere guida sicura ai giovani, perchè nella commedia, trattandosi ogni maniera di soggetti, suole aver maggior luogo il dialetto.

### 4) Il genere oratorio

Il De Sanctis fece compiuto il giro dei generi letterari, e perciò tenne anche lezioni su quelli che egli chiamava « generi sociali », ossia sull'oratoria. Ma di esse non ho potuto rinvenire se non pochi cenni frammentarii, e in uno solo dei quaderni di scuola.

Cominciavano con una rapida rassegna degli oratori greci (Pericle, Demostene) e latini (Cesare, Cicerone); e contenevano, secondo la consuetudine, un parallelo tra Demostene e Cicerone:

Come in Demostene prevale il sentimento, così in Cicerone l'immaginazione; e se Demostene persuade direttamente gli uditori, Cicerone il fa sempre per via d'insinuazione. Il che è conforme all'indole degli uditori e dell'oratore. Nell'uno la forma è concisa ed aspra, nel secondo abbondante e melodiosa, perchè l'uno disprezza tutti i lisci rettorici, e l'altro usa di compiacere ed adulare il popolo. Cicerone prima cerca di mettere armonia tra sè e gli uditori; al quale ufficio gli serve l'esordio. Raggiunto questo scopo, cerca d'insinuarsi nelle loro menti con argomenti generali e veri relativamente, perchè tratti dalle condizioni speciali in cui si trovano gli uditori, l'oratore, il reo. Questi argo-

menti non si contenta egli di mostrarli sotto un sol aspetto; anzi li va toccando e volgendo in tutti i lati per via di circostanze gradatamente crescenti, e scelte con giudizio insino a che l'argomento non tiri a sè la fantasia del lettore e non allontani tutte le ragioni contrarie. Quando Cicerone si è così impadronito della volontà e della mente degli uditori, allora esce per così dire di agguato, e finisce con quelle magnifiche perorazioni, in cui sì potente è la commozione degli affetti. Da quanto è detto ognun vede che la condotta e la forma delle orazioni di Cicerone mal si può applicare ai tempi nostri, dipendendo tutta da condizioni speciali.

E, dopo aver toccato dei posteriori oratori romani e di quelli cristiani del medioevo, si veniva all'eloquenza politica e in particolare a quella italiana del Cinquecento:

Intanto l'eloquenza politica vagiva, perchè non può aver luogo in tempi eroici, in cui la violenza delle azioni non lascia alcun potere alla parola. Egli è vero che la forma repubblicana di varii stati d'Italia sembra un'eccezione, ma quelle eran repubbliche di nome, nelle quali, invece di governare un solo, governavano pochi, che formavano la signoria e si mutavano ogni anno. E quegli uomini avevano tutti l'educazione violenta e feroce di quei tempi; sicchè non ci era libertà della parola o pubblica discussione; ed ognun sa che tutte le discordie terminavano nel sangue.

Egli è vero che i tempi si fecero più colti nel Cinquecento, ma allora l'imitazione degli antichi produsse un'eloquenza accattata e non spontanea, come vediamo, per recare un esempio, nell'orazione a Carlo V del Casa. Qui non intelligenza degli affari e di quei tempi, ma uno studio continuo di tener dietro a Cicerone per l'invenzione, per l'or-

dine, per lo stile, per la forma. L'eloquenza, che è ispirata da' tempi, è propria solo di quelli che governavano gli stati con i loro consigli. Nella scuola di costoro si formò il Guicciardini, il Machiavelli, il Paruta: in costoro si ha a trovare l'eloquenza italiana. Costoro non dovevano persuadere, ma solo esporre e riferire: di che nasce una nuova forma di comporre, detta rapporto, commissione, legazione, istruzione. Per comprendere il genere di eloquenza che è proprio di questa forma, bisogna considerare i principii, onde erano mossi quegli uomini di stato. In costoro non avea punto luogo la parte speculativa; la loro filosofia era tutta pratica e positiva. Ma, poichè la pratica è cieca senza un principio da cui discenda, costoro, credendo che gli ordini presenti fossero corrotti, ricorrevano agli ordini romani. Così essi non si davano punto pensiero de' mezzi tempi e del Cristianesimo, che oggi occupano le menti di tanti pensatori; e non considerando quelle passioni accidentali, che accompagnavano le azioni dei Romani, non avevano altro scopo che di risolvere questa quistione: dato il fine, trovare i mezzi. Ora, questi mezzi non li trovavano essi nella coscienza, ma nel fatto; non badavano a quello che si dee fare, ma a quello che si fa, ed espertissimi nella conoscenza degli uomini e de' governi, per conseguire il fine, si valevano di quanto incontravano per via o buono o reo. Ne' loro scritti, adunque, noi non troveremo quel calore di stile che nasce da un animo passionato; nè tampoco quel movimento d'idee, che nasce da una mente speculativa. Noi vi troveremo però in grado supremo l'intelligenza degli affari ed il pensiero lucidamente tradotto, quello che si dice l'eloquenza della ragione. Questo è lo scrivere degli uomini di stato; e questa gloria è tutta italiana. Il rapporto del Machiavelli, scritto al tempo del concilio di Pisa, e l'altro suo rapporto al cardinale Giulio de'

Medici, dove riferisce le pratiche che egli tenne coi frati di Carpi, sono un bell'esempio di questo genere di lavori.

Nonpertanto, questa eloquenza appartiene a tempi corrotti, dove il fatto prevale al diritto, dove la passione e la virtù è soffocata, e l'utile e l'indifferenza sono la regola delle umane azioni. In questi tempi non poteva essere eloquenza religiosa; la quale, invece, apparve in Alemagna, quando un eccesso si volle correggere con un altro eccesso. Di qui sorse l'eloquenza di Lutero, di Melantone, di Calvino, energica, naturale e non fiorita e misurata, come diviene sotto la penna dello storico Robertson. Ma a questa eresia si opponeva la compagnia di Gesù, la quale da una parte faceva conversioni in Asia, dall'altra combatteva scolasticamente contro i luterani. In Asia, san Francesco Saverio, il padre Acquaviva, ed altri animati da divino fuoco, furono eloquentissimi; e questa eloquenza ci è rappresentata dal Bartoli. Ma l'ambizione letteraria, che domina costui, fa che egli sia facondo e non eloquente. I suoi pensieri sono troppo fioriti, troppo lisciati; i concetti, brillanti piuttosto che sodi; più fantasia che sentimento; più spirito che verità. Questi difetti sono minori nella sua storia che nelle altre opere, e forse nelle prediche; nonpertanto vi sono, e perciò il Bartoli rende un'immagine poco fedele dell'eloquenza dei suoi compagni. Fuori delle missioni, nei paesi di Europa, la vivacità della discussione era attutita dalle formole scolastiche, e le prediche erano indirizzate solo al basso popolo. Di codesti oratori popolari Segneri è il principale.

Di queste lezioni sugli oratori, come ho detto, non rimane altro.

## IV

### Lezioni di estetica

Come ho avvertito di sopra, di queste lezioni, che furono tenute tra il 1843 e il 1845, non si può determinare il tempo preciso; e forse non derivano tutte da uno stesso corso, ma furono ricucite insieme nei quaderni del Nisio, donde sono tratte.

La prima lezione concerne:

#### Il bello.

Il bello è di frequente confuso con altre idee:

1. con l'imitazione della natura, posta da molti a scopo dell'arte. Ora, il principio dell'imitazione si riduce alla ripetizione degli oggetti che sono in natura; nel qual caso l'arte sarebbe inutile, perchè ciò che si vede in un quadro o in una poesia ben lo possiamo vedere nei nostri giardini e nelle nostre case. E sarebbe altresì uno sforzo vano dell'uomo, perchè, per quanto egli cerchi d'imitare la natura, non vi riesce mai perfettamente, anzi le resta sempre inferiore, pei limiti dei mezzi che si posseggono per la rappresentazione. Si produrrebbero soltanto illusioni imperfette, e, invece del reale

e della vita, si avrebbe la menzogna e l'ipocrisia della realtà e della vita. Si lodano presso gli antichi la pittura di Zeusi delle uve che ingannavano gli uccelli, e presso i moderni quella della scimia di Büttner; ma, invece di lodare queste opere per avere ingannato gli animali, bisognerebbe biasimare coloro che credono di aver innalzato a gran dignità l'arte, col darle per iscopo un'imitazione, che è molto al disotto della stessa natura. Egli è vero che ci dilettiamo d'incontrare nell'uomo quest'abilità imitativa; ma infinitamente superiore è il piacere che viene dalla creazione. Sotto questo rispetto, la più piccola invenzione nelle arti meccaniche è più nobile e ha più valore agli occhi dell'uomo che non un lavoro di semplice imitazione.

Altri, per salvare il principio dell'imitazione, dicono che bisogna imitare della natura le sole parti belle. Ma ciò, invece di salvare il principio, lo distrugge; perchè, non essendovi criterio per giudicare quale tra le infinite forme della natura è la più bella, la cosa resterebbe abbandonata al gusto individuale, al gusto senza regole fisse, di cui si può sempre disputare e che varia col variare delle circostanze di tempo, luogo, coltura e individui.

Si noti ancora che il principio nell'imitazione non si può neppure applicare a tutte le arti; perchè se si può in apparenza giustificare per la pittura e la scultura, che significato ha esso nell'architettura o anche nella poesia (tranne che nel genere descrittivo)? E qui si è ricorso a un ripiego, e si è detto che per la verità dell'imitazione basta il verisimile. Ma come si determina ciò che è verisimile e ciò che non è? Si ricade sempre nella stessa difficoltà di far giudice l'individuo: l'individuo, che non può esser norma di tutti gli altri e di tutti i popoli. E poi, bisognerebbe escludere dall'arte il genere fantastico, che molte volte esce dai limiti del vero e del verisimile, e che pure ha

prodotto innumerevoli lavori artistici presso tutti i popoli.

Dunque, scopo dell'arte non può essere la semplice imitazione, la quale può dare opere tecniche, ma non mai opere di creazione. Senza dubbio, l'arte deve prendere per base la natura, perchè deve rappresentare le idee sotto forme sensibili e reali. Ma la forma esteriore e materiale non deve darsi come la base e lo scopo dell'arte.

2. Altri pongono a scopo dell'arte l'utile. Ma il bello non è l'utile, il quale anzi è il suo maggior nemico; e sebbene una cosa bella possa arrecare altresì utile a chi la possiede, il godimento della bellezza manca o diminuisce, quando quella si considera o si adopera come utile. Oltre a ciò molte cose sono belle e non utili, e all'inverso. Il bello è un sentimento, l'utile è un effetto della ragione. Io affermo che un oggetto è bello prima ancora di sapere a qual fine sia destinato e quale utilità possa arrecare; conosco il bello immediatamente, l'utile mediatamente. L'utile importa un'attinenza reale, o almeno possibile, di un oggetto verso i nostri bisogni; laddove il bello è indipendente da noi e consiste e si termina in sè stesso, e sarebbe nè più nè meno, ancorchè mancasse di spettatori. E chi lo contempla, ne gode senza appropriarselo e senza violare menomamente la sua indipendenza, laddove, con l'usare ciò ch'è utile, si distrugge e si scema la sua libertà. Da ciò viene che la materia del bello si apprende solo per l'udito e per la vista, sensi intellettivi, che ci danno la conoscenza senza darci il possesso dell'oggetto, laddove la materia dell'utile soggiace al tatto, che afferra o ritiene le cose.

3. Altri affermano che un lavoro d'arte è bello quando piace, e confondono il bello col piacevole. Opinione falsa e pericolosa: falsa perchè il piacere è individuale, mutabile, derivante dalla sensibilità,

e il bello è assoluto. Noi non ci meravigliamo che ad altri dispiaccia quel che a noi piace; ma accusiamo d'ignoranza o di errore chi giudica brutto quel che noi giudichiamo bello. Ond'è vera quella massima che ogni bello è piacevole, ma non ogni piacevole è bello. Il bello piace a tutti ed in tutti i tempi, e quindi è invariabile; il piacevole è secondo gl'individui, e quindi mutabile. Il piacere è solo sentito, il bello è principalmente inteso; l'uno parla unicamente al senso, l'altro per via dei sensi e della fantasia si riferisce all'intelligenza. Egli è vero che nel favellare ordinario ciò che diletta si chiama bello; ma le improprietà volgari del discorso debbono essere scusate, anzichè approvate e seguite dal filosofo. Il bello è indipendente e il piacevole desta in noi il desiderio di fruirne, e col possesso il godimento diminuisce, e finalmente si spegne al tutto. — Tale opinione è poi pericolosa perchè anche il vizio ha la sua parte piacevole e potrebbe con la vista del bello sedurre l'uomo e corromperlo.

4. Vi ha altri che confondono il bello col bene, come è avvenuto presso gli antichi, che il bene scrivere era indirizzato al bene operare. Questa opinione è stimabile, e sarebbe da desiderare che fosse vera. I fautori di essa dicono che l'arte deve avere per iscopo di rendere gli uomini migliori, di purgarli dalle passioni ed elevarli al cielo. Certo che questo può essere un effetto dell'arte; ma altro è l'effetto ed altro l'essenza dell'arte. Se l'elemento morale costituisse da sè lo scopo dell'arte, ogni opera morale sarebbe artistica; il che notoriamente è falso. Egli è vero che alle volte le opere virtuose entrano nel giro dell'estetica; ma, anzi che al bello, appartengono piuttosto al sublime, come accade alla virtù eroica. E se altre volte la virtù ci pare bella, è per un altro elemento che ad essa si aggiunge, non perchè la virtù sia il medesimo che il

bello. Il bene, inoltre, importa un'idea di obbligazione; ma l'uomo non è obbligato a fare lavori belli; e se lo scrittore è immorale, mancherà al bene, non al bello. Un artista può essere viziosissimo e creare capilavori; per contrario, si può essere uomo virtuoso e artista pessimo.

5. Altri confondono il bello col vero, affermando che ogni bello è vero: al che si oppone l'altra sentenza: che non ogni bello è vero. E quando il vero è bello, non è tale per sè stesso, ma per una nuova qualità che si aggiunge alla sua natura. Così per es. un'equazione algebrica può chiamarsi bella solo in quanto esprime un'armonia quantitativa, acconciamente vestita con certi segni, quasi concetto espresso da leggiadra frase o cifra scolpita in grazioso anello. Quando si dice generalmente che il vero è bello, si prende questa voce in senso improprio, come sinonimo di dilettevole, perchè la verità è il bene dell'intelletto. Ma il piacere intellettuale è ben diverso dal contento che si prova nel contemplare la bellezza. Il vero appartiene al solo intelletto; il bello, che dev'essere vestito di una forma sensibile, appartiene all'intelletto ed alla fantasia.

6. Finalmente, l'idea del bello viene da alcuni confusa col patetico, riducendo così il sentimento del bello alla pietà od al terrore. Secondo questa opinione, ogni oggetto, che muova a pietà od a terrore, dovrebbe essere bello. Ma un uomo scontrafatto, lacero, smunto dalla fame, ispira pietà; un animale orribile ispira terrore; e pure non sono affatto belli. E se non sono belli in natura, come potrebbero divenire belli nell'arte? Egli è vero che il sentimento del bello può essere accompagnato alle volte dal patetico; ma la questione è se il patetico è l'essenza del bello e se l'arte ha per iscopo il patetico. Accade anzi che questo sentimento, portato tropp'oltre, invece di far risaltare il bello, lo distrugga.

Tolte le idee estranee, e passando alla definizione intrinseca, è noto che Platone considerò il bello come il vario nell'uno: opinione ripetuta da Sant'Agostino e poi dal Leibniz, ed ultimamente difesa dal Cousin, e da altri combattuta. Combattuta, perchè, si dice, a questo modo il bello si riduce a una proporzione geometrica, e l'*Italia liberata* del Trissino, come più proporzionata e regolata, sarebbe più bella dell'*Orlando* dell'Ariosto. Ma questo è un fraintendere la definizione. Secondo il Cousin, la varietà è nella fantasia, innanzi a cui si presentano gli oggetti esterni, ed è perciò oggettiva; l'unità invece è nell'intelletto, che ha la facoltà di scegliere il bello nella natura e perfezionarlo, facoltà che è detta “ ideale „. Queste due facoltà, delle quali la fantasia rappresenta la varietà, il piacevole, il sensibile, e l'intelletto l'unità e l'ideale, producono, lavorando unite, il bello. L'ideale senza il reale manca di vita, e il reale senza l'ideale manca di bellezza pura. Da ciò si vede che la definizione del Cousin è da tenere per vera ed esatta.

Quanto all'altra questione, se il bello sia assoluto o variabile, è evidente che, ove esso fosse l'espressione di un sentimento individuale o il frutto del capriccio di ciascuno, le discussioni sulle belle arti non avrebbero possibilità di conclusione: Omero sarebbe stato bello in un tempo, brutto in un altro; e ora belle ora brutte le statue greche e i dipinti di Raffaello. Perchè una teoria del bello sia possibile, bisogna che qualcosa di assoluto si abbia nell'idea del bello, come per la scienza del vero e del buono è mestieri qualcosa di assoluto nell'una e nell'altra di queste idee. Il vero, il buono e il bello sono la diretta manifestazione dell'infinito, cioè di Dio. E se l'infinito è assoluto e immutabile, sarà tale anche il bello, che è la più diretta manifestazione dell'infinito. E poichè l'infinito non

può rivelarsi a noi se non sotto forme finite e sensibili, missione dell'arte è rappresentare il finito e l'infinito, il visibile e l'invisibile, il reale e l'ideale, l'individuo e l'assoluto. Donde s'intende che la forma dell'arte è mutabile secondo i tempi e i luoghi, e l'idea del bello immutabile e assoluta.

La seconda lezione concerne:

## Il sublime.

Finchè c'è armonia tra l'idea e la forma, tra il finito e l'infinito, si ha il bello; quando quest'armonia si rompe e l'idea e l'infinito trionfano sulla forma e sul finito, si ha il sublime, detto così perchè sublima l'uomo sopra le cose create e, per la sua smisurata grandezza, non si lascia comprendere dalla nostra mente.

Il sublime è uno stato anteriore al bello, perchè la rivelazione dell'infinito accade nella coscienza dell'uomo, prima di quella del finito. Epperò l'Oriente è stato la culla del sublime, la Grecia del bello.

Le differenze tra il bello e il sublime sono queste:

1. Il sublime consiste nei concetti di tempo, spazio e forza, tutti infiniti; il bello, nel tipo di una cosa creata o finita.

2. Il piacere del sublime differisce per natura da quello del bello, perchè l'uno ha non so che di tra grande ed austero, l'altro di dolce e soave; e differisce altresì per grado, perchè l'impressione e commozione del sublime è più intensa e gagliarda e profonda, e ci trasporta fuori di noi, ci rapisce, per così dire, in cielo, ci slancia nell'infinito e produce un veemente stupore più forte della meraviglia. Le cose belle si ammirano; ma le sublimi suscitano un non ingrato spavento, un sacro e dilette-

vole orrore, a cui il perfetto bello non solo non giunge, ma anzi ripugna.

3. Il sublime ed il bello possono talvolta accoppiarsi nello stesso oggetto, ma con iscapito reciproco, come avviene in uno smisurato obelisco, in un grande e magnifico tempio gotico. La cagione di ciò è che l'essenza della bellezza è l'armonia del finito con l'infinito, e quella del sublime il predominio dell'infinito sul finito; onde quanto più l'attenzione è occupata dall'uno, tanto meno può essere rapita dal suo contrario.

4. Il bello proviene in gran parte dall'eleganza della forma e non può essere perfetto senza di essa; laddove il sublime non ha d'uopo del dire elegante e si appaga di una pura semplicità, anzi rifiuta tutti gli ornamenti: e quanto più lo stile è ingenuo, breve, rapido, tanto meglio spira il sublime, perchè in questo caso la mente non è impedita dagli accessorii. Onde i passaggi più sublimi degli scrittori mantengono il loro pregio in qualunque lingua siano tradotti, purchè la versione ne renda schiettamente il pensiero: il che non avviene dei luoghi notevoli per bellezza, la quale scapita sempre, e talvolta manca affatto, nella traduzione. Mosè, Giobbe, Isaia, i salmi serbano l'eccellenza loro, anche tradotti in modo incolto, assai più che non Omero o Pindaro. La qual cosa proviene dall'essere gli autori biblici più elevati di tutti, rappresentando idee religiose ed oracoli, emanati dall'infinito; epperò ben fece Longino quando, benchè pagano, scelse da quelli, anzichè da Omero e da Pindaro, esempii del sublime, notando come sublimissimo il *Fiat lux, et lux facta est.*

Seguendo Kant, che del sublime ha dato la teoria più soddisfacente, esso è di due sorte: matematico e dinamico. Il matematico è l'infinito nello spazio, come l'immensità della terra, dell'oceano, dei cieli, o l'infinito nel tempo come l'eternità. Il

dinamico è l'infinito nella forza; o che questa sia materiale come un monte che gitta fuoco, un terremoto, un fulmine, o morale, come la virtù eroica, la fermezza nel soffrire animosamente la sventura (onde è esempio il *Medea superest* di Seneca), il coraggio nell'incontrare i pericoli e la morte (onde è esempio il *Caesarem vehis* di Lucano).

Il sublime, sia fisico sia morale, può essere positivo o negativo. Il primo è rappresentato dall'idea di creazione, la quale è rappresentazione di una forza produttrice del bene, dell'ordine, dell'armonia; l'altro è rappresentato dal concetto della distruzione, che è una forza infinita, autrice del male, del disordine, della confusione, e termina nel caos e nel nulla. E se il *Fiat lux* è immagine della prima sorta di sublime, i luoghi dei profeti o dei profani scrittori che descrivono gl'imperi, i regni, le città distrutte dalla mano potente ed irata dell'Altissimo o dalle forze disordinate della natura, appartengono al sublime della seconda specie.

Al sublime negativo si riferisce eziandio quell'orrore che nasce dall'ateismo, il quale, ritratto bene, può riuscire poetico, come si vede in molte poesie del Byron, e specialmente nel poemetto intitolato *Le tenebre*. Impareggiabile in questo genere è il famoso sogno di Giampaolo Richter, imitato da Edgardo Quinet nel suo *Ahasvero*. Tale è pure il sublime infernale o satanico, che dipinge la colpa, il delitto, la ribellione, la strage, la sventura, i terribili cruciati dell'anima e del senso; il quale sublime se non è trattato da mano maestra, traligna facilmente in orrore spiacevole. I poeti indiani, e il Milton, e il Goethe, sono talvolta grandi in questa maniera di poesia; e incomparabili Dante e Shakespeare. A questa specie di sublime anche appartengono la follia di Orlando, la discordia nel campo di Agramante, Rodomonte all'assalto di Parigi, dipinti dall'Ariosto; l'Adamastor del Camoens,

imitato felicemente dal Leopardi in un suo dialogo.

Ma, per compiere la rappresentazione dell'umanità, bisogna considerare nel finito il brutto, nell'infinito lo strano.

È certo che nella natura non si trova il bello perfetto, e che il bello vi si trovi sempre accompagnato dal brutto. Così è pur certo che il sublime si trova in compagnia dello strano, del meraviglioso, del soprannaturale. Si dice strana l'opposizione tra la fantasia e la realtà, quale l'Orca dell'Ariosto, l'Orilo del Boiardo, le streghe di Shakespeare; le quali sono la riunione che la fantasia fa di molte bruttezze sparse nella natura, il cui tipo è nella fantasia dello scrittore e non nella realtà. Si dice meraviglioso quello che è superiore al corso naturale delle cose. Si dice soprannaturale la missione di esseri sopra la ragione, come sono gli dei, il fato, gli angeli, ecc. Tutte e tre queste idee si esprimono da noi con la parola " strano ". Orbene: il brutto e lo strano non si possono adoperare che in tre casi:

1. Come mezzo per far risaltare il bello ed il sublime. Così Tersite in Omero è introdotto per dar risalto al valore e alla bellezza degli eroi greci; così Tiziano, per far risaltare la bellezza della sua Venere, le mise di rincontro un satiro. A questo principio si oppongono coloro che danno troppo luogo al brutto e allo strano e lo dipingono come scopo e non come mezzo per dar rilievo al bello ed al sublime. Ma Omero, col suo squisito buon gusto, dipinta in breve la bruttezza di Tersite, non vi torna più sopra; il che non avvertono quei moderni che danno largo campo nelle loro opere alla dipintura del deforme sì morale che fisico, e cadono nel disgustevole e nello schifoso. Di ciò è esempio Victor Hugo, il quale nei suoi drammi molte volte dipinge con troppa compiacenza atrocità e laidezze.

2. Il brutto e lo strano può usarsi come mezzo

comico. Come tale, conviene alla satira, alla commedia, ai componimenti giocosi, e talvolta al romanzo ed al poema epico. Così il don Abbondio del Manzoni, il don Chisciotte del Cervantes, il diavolo zoppo del Lesage, il Falstaff dello Shakespeare, il Mefistofele del Goethe. Bisogna avvertire che i vizii ed i difetti degli uomini non si debbono dipingere esclusivamente, ma come mezzo per fare spiccare la virtù; perciò devono essere mitigati col bene: altrimenti si cade nel difforme. Il che non bene osservarono Molière nel *Tartufo* e Machiavelli nel fra Timoteo della *Mandragola*, i quali eccedettero i termini nel dipingere la bruttezza morale di codesti personaggi. Ma lo stesso rimprovero non si può fare al Goldoni, che, ritraendo i difetti degli uomini, si mostrò studiosissimo di questa delicata sobrietà; e basta citare i *Rusteghi*, che sono un capolavoro in ogni parte perfetto.

3. Si userà il brutto e lo strano come rappresentazione del contrasto, che è nel mondo, tra il bene ed il male. E siccome il male non è fine a sè stesso, ma mezzo per fare spiccare il bene, così la sua dipintura non deve oscurare il bene e menomarne l'effetto. Al che non mise mente il pittore Spinello Spinelli quando dipinse Lucifero in forma di bestia sconcissima. Tale è ancora il Tifone degli Egizii, che somiglia alle caricature moderne, essendo di statura membruto, panciuto, barbuto, con le gambe storte, la testa enorme, poca o niuna fronte, occhi obliqui, bocca sconciamente ridente, per modo che tiene del deforme e del ridicolo insieme.

Da tutto ciò si rileva quale sia l'uffizio del brutto e dello strano, mezzi per il comico o per rappresentare il contrasto del bene col male.

A queste lezioni sul bello, sul sublime e sul brutto, seguivano altre sulle:

## Forme particolari del bello.

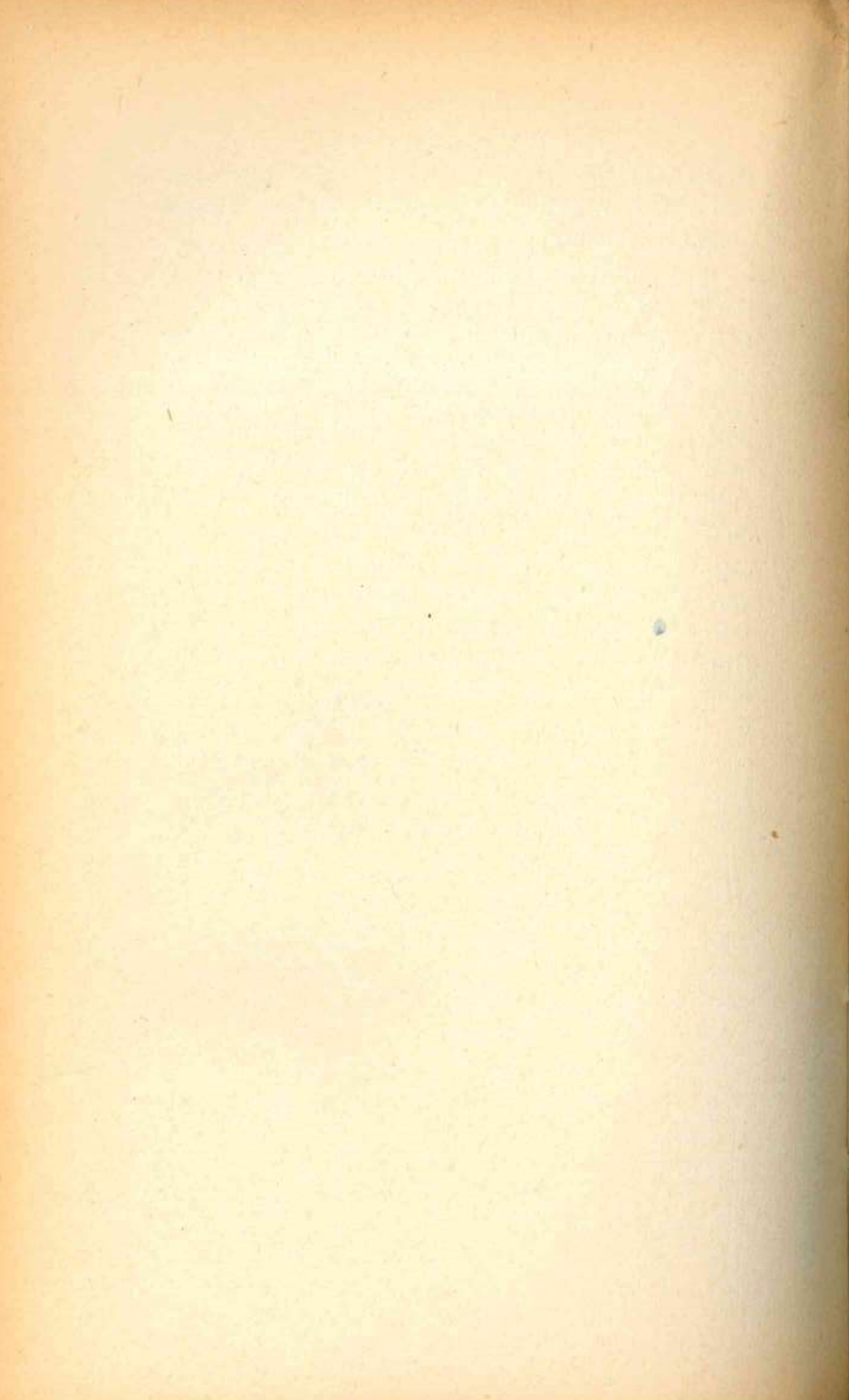
Tre sono gli oggetti del bello: Iddio, la natura, l'uomo. E secondo ch'è stata diversamente considerata l'idea di Dio e dell'Assoluto, le forme dell'arte sono state diverse: simbolica, classica, e romantica.

Nell'arte simbolica, l'idea essendo indefinita, indeterminata e vaga, cerca la sua espressione nelle forme della natura senza trovarle; onde la sua forma è incompleta, imperfetta e rozza: in essa è lotta incessante tra i due elementi dell'idea e della forma esteriore, che cercano vanamente di mettersi in accordo.

L'arte classica è l'armonia perfetta dell'idea e della sua forma esteriore.

L'arte romantica è quella in cui l'elemento soggettivo predomina, in cui tutto è spiritualizzato, e la forma esteriore che è sensibile e materiale non giunge a rappresentare l'idea tutta spirituale; e perciò l'ideale sorpassa, e non viene raggiunto dal reale e dalla forma esteriore.

Enunciata questa partizione hegeliana (la quale farebbe sospettare la già detta contaminazione con un altro gruppo di lezioni, perchè nelle due lezioni sul Bello e sul Sublime non si nota altra traccia di Hegel), si passa, nei quaderni che ho innanzi, a caratterizzare in particolare l'arte simbolica, la classica e la romantica. Tralasciando questa parte che ricompare in un altro corso, e accennando solo alla conclusione del De Sanctis, cioè: che nella letteratura moderna Dio, l'uomo e la natura sono rappresentati diversamente da quel che furono nell'arte antica (nuo-

va idea di Dio, il Dio d'amore; — nuova idea, dell'uomo, il cui tipo è Gesù Cristo, e della donna, il cui tipo è la Vergine; — nuova idea della natura, la quale, separatasi da Dio, tende più che verso l'arte, verso la scienza, verso il reale), avverto che negli stessi quaderni si tenta poi l'« applicazione dei nuovi principii alla letteratura italiana ». Ma questa applicazione, che poco si lega coi principii esposti, si dimostra essere nuova redazione delle lezioni già recate sulla scuola italiana del corso del 1841-2; sicchè, se la parte sulle tre forme dell'arte è forse attinta dal corso posteriore sulla Critica, che ora verremo esponendo, questa è certamente trasportata dal corso anteriore. A noi basta avere riferito le due lezioni sul bello e sul sublime, che non contengono nulla di originale, ma sono già un passo innanzi rispetto a quelle sul medesimo argomento, che erano nel corso sullo stile del 1841-2, e segnano il successivo innalzarsi del pensiero del De Sanctis alla filosofia dell'arte.

## V

### LE LEZIONI SULLA STORIA DELLA CRITICA

Le prime lezioni di questo corso, — tenuto, come si è detto, nel 1845-6, — erano dedicate alla:

#### Critica antica.

Presso gli ebrei, sottomessi a un governo teocratico, niun potere era dato alla parola e alla pubblica discussione; onde non vi furono oratori e perciò neppure retori, i quali vengono dopo di quelli. I primi trattati di rettorica s'incontrano, adunque, nella civiltà greca, dove la democrazia fece spiegare libere forze all'eloquenza, e sentire l'onnipotenza del raziocinio, congiunta all'onnipotenza dell'affetto. Pericle è l'esempio di questa grande eloquenza, egli che parlava a un popolo sovrano, e, tutto intento all'affare che esponeva, disdegnava ornamenti e lisci, e adoprava pensieri nobili ed alti, e un dire semplice e serrato. E poichè l'eloquenza era via al potere pubblico, sorsero le scuole di " rettorica „ dei sofisti, che in essa addestravano e che preferivano al vero il brillante, all'eloquenza la declamazione, al pensiero la forma: il pensiero, divenendo acuto bensì ma volgare e falso, ebbe bisogno di ornamenti, di fioriture, che piacevano e al-

lettavano l'orecchio. In queste scuole i giovani si esercitavano a parlare su qualsiasi soggetto e all'improvviso; donde i luoghi comuni, le selve di argomenti: le ragioni non nascevano dal seno del soggetto, ma erano generali e applicabili a ogni cosa. Quando Atene decadeva, ci fu, come avviene nei popoli in certi momenti supremi, un risveglio, ma troppo tardivo e fuggevole: sorse allora Demostene, nel quale riapparve l'ombra del passato, l'eloquenza di Pericle, la medesima elevatezza nel pensiero, la medesima austerità ed energia nella forma; ma non più la calma di Pericle, anzi collera, impeto, ardore. Un cielo tranquillo è Pericle; Demostene offre immagine di un cielo in tempesta. Ma sforzi come quelli di Demostene sono individuali e brevi, e tosto si torna ai retori, e si ha un Demetrio Falereo, in cui sotto il liscio della forma è la nullità del pensiero.

Fu in quell'epoca che Aristotele compose la sua Rettorica, nella quale tratta della disposizione, dell'elocuzione e dell'azione. Pei sofisti, la prima di queste tre cose non era quella fondamentale regola dell'arte dello scrivere onde le cose stesse si connettono col tutto e si abbracciano tra loro, ma la proporzione, la simmetria, la misura delle idee, insomma un artifizio; l'elocuzione non era l'armonia di pensiero e forma, ma il brillante, il lusinghevole delle parole e dei periodi e delle immagini; l'azione, con la quale mercè la pronunzia e il gesto si dà vita allo scritto, formava per essi l'essenza dell'arte oratoria. La forma esteriore, insomma, nei sofisti predominava sul pensiero. Aristotele ben comprese che all'eloquenza erano necessari il pensiero e l'affetto; ma ricorse alla Logica per investigare l'origine e la natura del pensiero ed all'Etica per istudiare l'essenza e le proprietà dell'affetto: donde anche in lui i luoghi comuni o topici, e le altre parti per le quali si può dire che egli non combat-

tesse, ma piuttosto rinnovasse la rettorica dei sofisti. Egli ridusse la rettorica a una meccanica del pensiero, e l'elocuzione (che confinò nella terza parte del suo trattato, laddove doveva essere la principale) a una meccanica della forma: errore che era, per altro, in perfetta armonia con la sua logica, la quale, consistendo tutta nelle regole del sillogismo, è una meccanica del pensiero. I suoi seguaci accrebbero l'artificio; onde lo scredito in cui è caduta la parola " Rettorica „. Ma rimane merito insigne di Aristotele di aver dato forma scientifica alla sua Rettorica, com'è proprio dei grandi ingegni che, pur movendo da un principio falso, lo elaborano con rigore.

Prima di Aristotele, c'era stato un filosofo, Socrate, che aveva combattuto l'arte sofistica e, andando all'eccesso opposto, aveva considerato il pensiero come il tutto e la forma come nulla; nel che fu seguito dal suo grande scolaro Platone, il quale rivendicò l'onnipotenza dell'ingegno, distruggendo le regole e l'arte sofistica. A questo modo filosofi e retori entrarono in vivo contrasto: e se questi ultimi menavano all'effemminatezza e al belletto, quelli avevano il torto di rimanere aridi e rozzi.

Un uomo che fu filosofo ed oratore insieme, Cicerone, è il simbolo dell'accordo tra filosofi e retori, tra la scienza e l'arte. Nel libro *De oratore*, che sarà eterno per l'eccellenza del dettato e dei principii che contiene, i quali fecondati potevano produrre immenso progresso, egli dimostra che i retori senza la filosofia non sono che parolai, e i filosofi senza l'arte non sono che bambini. Combattette il meccanismo aristotelico, che tutto riponeva nella forma, e tornò a Platone, rivendicando i titoli sacri dell'ingegno; e affermò così questi due importanti principii: l'armonia di forma e pensiero, e il predominio dell'ingegno sull'arte. L'oratore è formato dall'ingegno e dalla scienza profonda delle cose.

Senonchè, disgraziatamente, Cicerone non solo non applicò convenientemente questi principii, ma non si tenne neppure fermo in essi, e ondeggiò, e tornò ad Aristotele: tanto è lento il progresso del pensiero umano.

Corrotta l'arte, sorse la critica, perchè i critici sogliono nascere dopo i grandi scrittori, come la riflessione segue alla spontaneità: Quintiliano, Tacito, Longino. — Quintiliano, nome riverito dalle scuole più opposte, non fu nè un gran filosofo nè un grande artista: egli non aggiunse nulla alle dottrine di Aristotele e di Cicerone. Ma era uomo probo, e fece valere questo concetto che la virtù è fonte dell'eloquenza; nè deve far meraviglia che tale verità fosse avvertita in tempi di corruttela, perchè, per l'appunto, il valore e il desiderio di un bene si sentono quando esso si è perduto. Inoltre, egli fu critico acutissimo, di gusto squisito (notò i vizi dello scrivere di Seneca), e dette precetti che sono preziosissimi.

Con Tacito, ossia con colui che fu l'autore del dialogo *De causis corruptae eloquentiae*, la Critica, materiale in Aristotele, intellettuale in Cicerone, morale in Quintiliano, fece un passo innanzi, che fu un passo importantissimo: divenne storica. Essa non ha più in quel dialogo la forma didascalica e pedantesca dei precedenti critici, ma si congiunge con le questioni sociali. Tacito, investigando le cause della decadenza dell'eloquenza ai suoi tempi, le trova nella forma mutata del governo, nella libertà perduta, nelle istituzioni nuove. Si può dire che egli precorra la scuola storica moderna, della quale furono principali rappresentanti in Germania i due fratelli Schlegel. Sotto l'aspetto teorico, Tacito condanna l'imitazione e afferma la possibilità del continuo migliorare; onde viene ad ammettere l'unità ed immutabilità del tipo o linea del bello, e la varietà e mutabilità delle forme, ossia il tipo modi-

ficato dai tempi. Ed anche questo concorda col principio moderno: parte universale, idea; parte storica, forma. Senonchè, il principio storico è esagerato ed abusato in quel dialogo, e il principio teorico non è applicato; onde nella pratica continuò a regnare l'indirizzo aristotelico.

La critica aristotelica non nasce dal gusto, dall'ammirazione e dall'amore pel bello, ma dal meccanismo; non è figlia dell'impressione e della commozione, ma dell'intelletto, del freddo calcolo. Da essa si staccò la critica che si dice alessandrina (Alessandria fu la città della critica, come Atene era stata dell'arte), diversissima dall'aristotelica. Spenta era la forza creatrice, ma abbondava la cultura e il gusto; e perciò la critica alessandrina fu piena dell'impressione e del sentimento del bello. Rappresentante di essa è l'autore del trattato sul sublime, Longino, critico di sentimento, ammiratore entusiastico del bello. Su questo principio verissimo, che la critica alessandrina non seppe per altro svolgere nè convenientemente applicare, si fonda la critica moderna. Uno scrittore ha detto che i grandi pensieri vengono dal cuore; e il cuore è l'occhio della critica. La critica vera non deve procedere da sottigliezza di mente, ma dall'impressione, dal buon gusto: in ogni altro caso, è falsa. In certi momenti non si può assegnare la ragione della bellezza di certe cose o della bontà di certi atti. Ragionandosi una volta del sacrificio che Dio aveva domandato ad Abramo del figliuolo Isacco, una madre, calda di entusiasmo, esclamò: — Dio non l'avrebbe domandato a una madre! — Queste parole sono belle; e pure chi saprebbe assegnarne le ragioni?

Sulle dottrine poetiche e rettoriche del Cinque e Seicento, il De Sanctis passava rapidamente:

## La critica nel Cinque e Seicento.

Quando, dopo lunga barbarie, risorsero gli studii, non ci fu solo l'ammirazione e l'imitazione delle bellezze dell'arte classica e delle forme della vita antica, ma anche risorsero le antiche rettoriche e la critica aristotelica, corruttrici dell'arte. Così in Italia, col Castelvetro, coi Cruscanti, con lo stesso Torquato Tasso; così in Francia, che nel secolo decimosettimo ebbe il Corneille e i suoi miserabili critici, l'Accademia, e ancora ai principii del secolo decimottavo aveva i Dacier. Qualche eccezione vi fu, ma non abbastanza energica. Tale il Gravina, pessimo poeta e critico solenne, come poi il Laharpe in Francia: e mediocre filosofo, ma di gusto squisito, come già Quintiliano. Tuttavia, l'autorità aristotelica lo vinceva: e perciò fu un miscuglio di buon senso e di pedanteria. Espone ottime osservazioni su Dante e su Ariosto; ma poi, in ossequio alle regole di Aristotele, giudica il Trissino supesiore al Tasso!

Una reazione si ebbe in Francia per effetto della filosofia cartesiana; l'autorità cadde e sorse la ragione: e il Boileau segna in questo punto il passaggio dalla antica critica alla moderna. Egli fece guerra al cattivo gusto, inculcò la semplicità e la gravità, e condusse la Francia a condizioni migliori.

Indi esaminava i vari modi del nuovo pensiero sulla fine del secolo decimosettimo e nel decimottavo, volti a distruggere la critica antica e a costruire la nuova; e li distingueva in quattro epoche: la prima in cui s'inizia la reazione alla critica antica, la seconda in cui si conduce l'opera di distruzione, la terza qualifi-

cata dallo scetticismo, e la quarta dagli sforzi non riusciti per gittare le basi di una nuova critica:

## La critica nel Settecento.

Già il Montaigne, nel secolo decimosesto, aveva negato i precetti dei retori antichi. Al tempo di Luigi XIV il celebre Arnauld, in nome della filosofia, gridò contro la topica e i luoghi comuni; e il padre Lamy fece il simigliante in letteratura, ma non ebbe il coraggio di dichiarare falsi nel loro principio i luoghi comuni, anzi asserì che i luoghi comuni danno fecondità all'oratore, perchè lo inducono a esaminare la questione da tutti i lati. Ma l'oratore non deve guardare la questione da tutti i lati, sibbene sotto un rispetto essenziale: deve vedere ciò che ciascuna cosa ha di proprio, e deve perciò studiare le cose. Il Dumarsais fu il primo a mostrare che i tropi e le figure, e quei lunghi cataloghi che di essi fanno i retori, menano alla pedanteria; egli introdusse in questa materia l'esame filosofico, e ridusse i tanti tropi a poche leggi universali. Non si trattava di distruggerli, perchè i tropi non sono chimere ed esistono nella letteratura; ma il Dumarsais mostrò che essi non appartengono alla rettorica, sibbene alla lingua. Lo studio del periodo, che era stato reso sopraccarico dall'Eineccio (1), fu ridotto semplicissimo dal Buffon, che, risalendo al pensiero, tolse via quel vano ingombro e quel meccanismo.

Così cadde a pezzo a pezzo l'edificio aristotelico; ma che cosa gli fu sostituito?

---

(1) Allude al libro del famoso giurista (Heinecke o Eineccio, 1681-1741), *Fundamenta styli cultioris una cum sylloge exemplorum* (Halle, 1719, molte volte ristampato).

Dapprima, si ebbe lo scetticismo. L'Addison (che per altro era veramente uomo di gusto) disse inutili le regole, perchè giudicare si può solamente col gusto. Venne poi l'Hume. Si fece valere il genio, la natura, l'impressione vera, il cuore, come il fondamento dell'arte e della critica.

Ma lo scetticismo non è che passaggio da una all'altra credenza: dal suo seno nasce il bisogno di credere a qualcosa. Di qui gli sforzi per riedificare; e il Pope, critico ed artista, nel *Saggio sulla critica* propose l'imitazione degli antichi: principio vecchio, perchè era stato quello del rinascimento, e pedantesco perchè condannato già da Tacito, che aveva fatto valere la possibilità del continuo progresso. Il Batteux propose invece l'imitazione dalla natura, che rappresentava senza dubbio un avanzamento sul Pope, e apriva un campo più largo; e nondimeno era un principio insufficiente, sebbene permanga in alcune scuole moderne, che si attengono al reale e non lo congiungono e fondono con l'ideale, e si stanno paghe a imitare, tale quale essa è, la natura, mescolando senza giudizio il brutto col bello, il comico col tragico, le cose necessarie e le accidentali. L'Home, acerrimo nemico degli antichi e di Omero, e lodatore dello Shakespeare, fece valere l'ordine e la proporzione: cose importanti ma non essenziali, perchè sono prodotte dall'intelletto e dall'immaginazione, non dal cuore e dal sentimento, che è la vita e l'anima dell'arte. E l'Home era un critico senza cuore, veramente inglese; l'arte per lui sta tutta nel disegno, nello stile, nell'elocuzione. Non conosce quell'ordine disordinato, che viene dalle passioni e che è assai più profondo; non conosce il linguaggio del sentimento.

Il De Sanctis passava all'esame dei vari sistemi formati dalla critica francese nel secolo decimottavo, ciascuno dei quali prendeva a principio una sola delle facoltà umane:

## La critica francese.

La prima scuola si attenne alla sola ragione: e il Buffon, che discende dall'Home, in un suo discorso all'Accademia si oppose alle esteriorità dei retori, e disse che lo stile sta nelle cose e non nelle parole, sta nel disegno e nell'ordine delle idee. Il che fu un progresso relativamente ai tempi in cui si dava eccessiva importanza alle parole e alle forme, e progresso anche rispetto all'Home, il cui principio veniva formolato con maggiore generalità. Ma la ragione, accompagnata dal cuore e dalla fantasia, riconduce al meccanismo aristotelico. — Per la medesima via dell'Home e del Buffon procedette il Condillac, che fece l'applicazione di quei principii all'eloquenza e allo scrivere in genere, riducendoli a precetti pratici. E dà precetti eccellenti sulla scelta delle idee, ma esagera il principio dell'ordine, e fa consistere poi l'unica e perpetua qualità dello stile nella chiarezza, da lui ben definita " traduzione „ o " trasparenza „ delle idee. Anche per lui, cuore e fantasia gli è come se non esistessero al mondo. Ma nel modo stesso che per la filosofia del Condillac ci fu un Tracy che ne trasse le ultime conseguenze e, senza volerlo, ne venne indirettamente a mostrare le falsità, così per le sue teorie letterarie ci fu chi adempì allo stesso ufficio, e fu un italiano, il Beccaria. Pel Beccaria, lo stile non è che un mestiere, un vero e proprio meccanismo, niente di più; ed egli crede che si possa insegnarlo nel modo in cui s'insegna a cucire le ciabatte. La sua teoria consiste nella distinzione delle idee principali e delle accessorie e nella loro meccanica distribuzione e collocazione. Ed egli, che volle essere scientifico maestro di stile, fu, per suo conto, pessimo scrittore.

La seconda scuola fu quella della sola fantasia; e ne è rappresentante il Diderot. Per lui tutto è re-

lativo, e le cose non sono belle o brutte se non per i diversi rapporti che la fantasia fa scoprire tra loro: onde egli finisce col confondere il bello col semplice piacevole. Così il Diderot distruggeva l'essenza assoluta del bello. Il Montesquieu, osservatore acutissimo dei fatti, ma incapace di trarli all'universale, scrisse il suo saggio sul gusto, il quale è da considerare in relazione con gli scritti del Diderot. Pel Montesquieu, lo spirito è tutto: l'invenzione artistica non consiste in altro che nello scoprire inaspettati rapporti tra le cose, per modo che il lettore, sempre sorpreso e maravigliato, si diletti, confessando tacitamente la propria inferiorità rispetto allo scrittore; per lui, la forma non è altro che l'antitesi e il rapporto contrario dei pensieri, e modelli del bello scrivere sono Seneca e Floro. Ma questa critica di fantasia è sufficiente solo per gli spiriti rivolti al comico: il cuore e l'intelletto non si contentano dell'epigrammatico e del piacevole.

La terza scuola fu del solo cuore ed affetto; e in essa la maggior fama, usurpata dall'Elvezio, è dovuta interamente al D'Alembert. L'Elvezio ripone il bello nella forza e nella rapidità, principii desunti dal cuore, ma esagerati fino al punto da credere che il sublime non differisca dal bello se non nei diversi gradi di forza: onde il terrore sarebbe il sublime per eccellenza, opinione sostenuta dal Burke, ma falsa, perchè non sempre il terrore è sublime: dalla stessa causa nascono effetti molteplici e diversi. Il D'Alembert ripone anch'esso il bello nella forza e nella rapidità; e di ciò arreca in pruova che non mai l'altrui attenzione è meglio attratta che dalla forza.

Per queste tre scuole la critica non si è avvantaggiata se non in punti particolari. Pure, se i tre sistemi sono esclusivi l'un dell'altro, è chiaro per altro il comune progresso rispetto alla critica an-

tica. Chè, infatti, il campo della critica è stato mutato, e dall'esterno è stato cercato nell'interno, dalla forma nell'idea; e, anche circa la parte formale, alla semplice rettorica è stata sostituita l'arte dello scrivere.

Il tentativo di riunire gl'indirizzi unilaterali delle diverse scuole era dal De Sanctis attribuito al Sulzer, al quale dedica un'intiera lezione:

## Sulzer.

Nelle scuole ora esaminate si aveva l'apparato scientifico, ma non la sostanza della scienza; e nonostante le giuste osservazioni particolari, il bello non era riconosciuto nel suo carattere oggettivo ed assoluto, ma ridotto all'individuale e relativo. Del subietto stesso non erano state considerate tutte insieme le facoltà. Nondimeno queste scuole furono seguite in Italia e in Germania. Il solo, che da esse si stacca in Italia, fu il Vico, che cercò di ricostruire la critica sulle rovine antiche; ma il Vico, avendo voluto abbracciare tutto, non ha potuto svolgere tutto in modo adeguato.

Un critico tedesco, il Sulzer, autore dell'*Analisi dell'ingegno umano* e delle *Ricerche sui piaceri dello spirito*, procurò di riunire i varii principii delle scuole francesi. Aver considerata la rettorica come analisi dell'ingegno è certamente un progresso rispetto agli antichi (dove appena se ne ha un lume in Cicerone, e solo nella parte astratta), ed è un punto d'accordo con la scuola francese. E, come nella scuola francese, la critica del Sulzer è subiettiva. Per lui, il ben dire è prodotto dall'esercizio delle facoltà intellettuali e dall'ingegno; e l'ingegno è ispirazione, è creazione, è potenza intellettiva, che per attuarsi ha bisogno dell'esercizio. Suoi

caratteri sono l'entusiasmo, che egli chiama amore, e che è il desiderio sempre crescente di perfezionarsi: l'inazione è segno di poverissimo intelletto. I grandi uomini muoiono scontenti di non aver saputo e prodotto abbastanza. Contro la comune opinione, che il bisogno della fatica derivi dalla povertà di mente, convien dire che le grandi fatiche sono dei grandi ingegni, e quelle pedantesche dei meschini. In tutto ciò il Sulzer si accosta all'Elvezio e al D'Alembert.

Ma un ingegno che avesse soltanto quell'entusiasmo, quell'amore, potrebbe venire acquistando idee, ma non produrre grandi cose. Per iscorgere i rapporti tra le cose, si richiede spirito: in ciò il Sulzer si accorda col Diderot e col Montesquieu. E poichè alla mente di Dio tutti i rapporti tra le cose sono chiari, più si avvicina a Dio chi vede più facilmente e chiaramente.

Ancora: all'amore del sapere e allo spirito chiaroveggente si deve aggiungere la continenza dello spirito, la castità del pensiero, perchè non accada come agli uomini che hanno bensì ingegno ma non coltura, i quali dicono disordinatamente tutte le cose che loro si affacciano alla mente. Acquistata una massa d'idee, vedutine i rapporti, l'andar togliendo il superfluo e riducendo l'opera a maturità, è la cosa più difficile. La potenza intellettiva, dopo aver disegnato e generalizzato le idee, dà loro la forma conveniente e le perfeziona. E in ciò il Sulzer s'accorda con la scuola del Buffon.

Così l'ingegno abbraccia tutte e tre le facoltà, e la critica del Sulzer riunisce le tre scuole della critica francese. Nessuna delle tre facoltà opera isolatamente, sebbene l'una possa trovarsi predominante sulle altre, come nel poeta. L'intelletto rappresenta la comprensione, lo spirito l'estensione; ma per eseguire questa e quella, per comprendere e generalizzare, si richiede l'entusiasmo o l'amore,

senza cui ogni altra facoltà sarebbe morta. Ove in un lavoro si noti aridità nel disegno e poca proporzione, segno è che manca l'entusiasmo. Se i rapporti sono triviali e comuni, se i pensieri non sono concepiti rapidamente ma con istento, vuol dire che vi è povertà d'intelletto. E dall'impressione, che un'opera suscita, si può giudicare dell'ingegno dello scrittore. Perchè i grandi ingegni debbono ampliare la nostra mente, farci vedere le cose lucidamente e prontamente, e riscaldarci di entusiasmo.

A queste scuole di critica, che erano tutte di critica individuale, si contrappose la scuola storica:

### Il Vico e la scuola storica.

La critica ha seguito lo stesso cammino della storia. Questa non fu dapprima che la semplice narrazione delle azioni umane; e la critica fu del pari nient'altro che l'estetica contemplazione delle opere dell'arte. Poi la storia si convertì in investigazione delle cause prossime e remote delle azioni umane; e la critica fu ricerca delle cagioni del capilavori dell'arte. E il secolo decimottavo, che creò la filosofia della storia, creò altresì la filosofia della critica. Fino a quel secolo, la critica si fermò all'impressione dei lavori artistici; e a questa si attenne anche la critica francese, al pari dell'antica. Solo il Vico in Italia, e poi il Voltaire in Francia, cominciarono a cercare le cagioni storiche delle opere artistiche.

Il Vico dà l'opposto della formola della critica francese, perchè questa considerava l'individuo come cagione della società, e il Vico considerò la società come cagione dell'individuo. L'una e l'altra formola, separatamente prese, sono inesatte; ma il Vico pel primo aprì un indirizzo (proseguito poi

in Germania), che rende possibile le spiegazioni di tutte le azioni e di tutte le discipline e di tutte le opere d'arte, e nel quale non si passa da scuola a scuola, secondo gli individui, ma da civiltà a civiltà. In questa concezione, i capilavori delle civiltà anteriori non vanno perduti, perchè restano come monumenti di quelle civiltà. Alla vita degli autori il Vico sostituì la vita dei popoli, alla biografia la storia: così la critica divenne veramente storica.

Ma, lasciando le teorie e guardando alle applicazioni, il primo nome da ricordare in questo indirizzo storico è quello del Voltaire, il quale ebbe come un presentimento della forma che doveva prendere poi la critica, e si allontanò dalla scuola francese e all'individuo sostituì la società. La sua critica è preziosa dove, lasciando i principii generali, si attiene al buon senso e al gusto, in lui finissimo. Ma il Voltaire è superficiale: in poche pagine vuole spacciare la storia dell'eloquenza e della letteratura, e, in effetti poi, non mostra le modificazioni che la società portò nell'arte, ma ritorna ad Aristotele e si attiene all'individualismo della scuola francese. In lui c'è la semplice forma della critica storica, non già la realtà.

Invece, la scuola storica si formò davvero in Germania, sopra sparsi pensieri dello Schiller, fecondati e svolti dai fratelli Schlegel, nei quali ciò che nello Schiller era speculativo, divenne dottrinale. I fratelli Schlegel rappresentano la scuola storica non nello stato di ragione, ma di reazione: reazione letteraria e non politica, come alcuni avrebbero desiderato; e reazione contro la scuola francese, che tutto aveva spiegato con l'individuo senza dire che cosa modifichi l'individuo. Gli Schlegel, per reazione, annullano l'individuo, e lo considerano come posto sulla terra unicamente per rappresentare un'idea (così Vico era stato tratto dal rigore del suo principio a negare la personalità di

Omero). Pure, tale critica, nonostante le sue esagerazioni e i suoi errori, produsse importanti investigazioni storiche, con le quali compiè la critica francese; e per questa parte noi dobbiamo, dice Hegel, benedire questi critici.

Dalle loro investigazioni storiche gli Schlegel vennero condotti ad esaminare l'antica e la moderna letteratura e a notarne le differenze. Questa indagine, nata nella scuola francese (si ricordino le polemiche del Perrault), si aggirò in Francia intorno a nomi d'individui: per gli Schlegel, intorno alle epoche, alle società e ai loro caratteri. Ed essi staccarono nettamente l'antico e il moderno come classico e romantico, e, distruggendo così il bello oggettivo ed assoluto, distrussero senza avvedersene e il bello classico e il romantico. Perchè il bello è uno, e quel che varia sono le sue forme e manifestazioni. Donde si vede che la questione del classicismo e del romanticismo non è di parole, ma involge una gravissima questione di principii.

Il De Sanctis esponeva e criticava ancora una volta le dottrine dei due Schlegel sul classicismo e sul romanticismo; e notava che gli Schlegel furono confutati a pieno dalla critica filosofica dello Hegel. Ma quanto al Bozzelli, che li prese a confutare in Italia, il suo libro dell'*Imitazione tragica*, sebbene mostri in molte parti gli errori di quei critici, non è ben condotto, perchè discute e rettifica fatti particolari e combatte, per così dire, le persone degli Schlegel, ma non oppone principio a principio. « L'errore della scuola storica non era la forma storica, ma l'idea storica del bello; e questa bisognava combattere ». Dopo di che, il De Sanctis continuava:

L'influsso della critica degli Schlegel fu grande. Essa allargò il campo della letteratura oltre i limiti antichi; fece valere la grandezza dello Shakespeare, del Calderón e di altri poeti che erano usciti fuori delle antiche regole; scosse il giogo della pedanteria; distinse tra regole generali e regole particolari, relative quest'ultime ai tempi e ai luoghi senza autorità di legare gl'ingegni. Divulgata dalla signora di Staël e da altri scrittori francesi, che resero chiaro e facile ciò che essa presentava di oscuro e nebuloso, quella critica giovò assai anche in Italia, e, tra l'altro, richiamò gli Italiani allo studio delle letterature e alle storie moderne.

Ma un altro progresso fu compiuto dai francesi: l'armonia dei principii, la conciliazione tra la ragione e l'autorità, l'eclettismo. — Questa critica fu messa in pratica dal Villemain e formulata filosoficamente dal Cousin.

Il Villemain, a primo sguardo, parrebbe riattaccarsi alla scuola individuale francese e non punto alla tedesca. Egli non ricorda la scuola tedesca altro che come scuola dell'ardito ed eccessivo congetturare; ama la biografia; è stato detto il Laharpe del tempo suo. Pure, spontaneamente, egli segue la scuola storica tedesca. Ama e sente così gli antichi (Laharpe era ignorantissimo degli antichi) come i moderni; e preferisce la rude energia dello Shakespeare al liscio della *Zaira* del Voltaire, sebbene non si lasci accecare da fanatismo shakespeariano e giudichi con severità il Calderón. Le sue biografie non sono le biografie del Tiraboschi, sequele di notizie senza alcun rapporto tra loro, ma si volgono all'anima e ricercano le modificazioni che gli studii, le vicende della vita, la società portano negli scrittori. Del Metastasio egli riconosce che i difetti erano dei tempi e i pregi suoi proprii.

Il Cousin fu successivamente sensista, ideologo, kantiano; viaggiò in Germania, conobbe Schelling

e Hegel, e ricomparve in Francia con le idee del Bello, del Buono e del Vero. Si dice, che non ha guari abbia rinnegato tutto quello che è di anticristiano nei suoi scritti. Ciò mostra la pieghevolezza della mente del Cousin, la capacità sua di abbracciare le dottrine più opposte, traendone quel che gli sembra buono. Era questo il concetto dell'eclettismo, indirizzato a conciliare la storia con la filosofia.

Una breve caratteristica dell'eclettismo formava passaggio all'esposizione dell'Estetica dello Hegel:

## Il Cousin e l'eclettismo.

La formola, che riassume il metodo del Cousin, si può esprimere nelle parole: la scienza si risolve nella storia. — Di qui l'idea del progresso nella società moderna, che può essere considerato col sistema de' peggioristi, i quali tengono che il mondo peggiorando invetera; o col sistema di coloro che, non vedendo nell'azione altro che l'azione, non s'innalzano all'ideale e credono che tutto sia effetto del caso; o, infine, con un terzo sistema, rispondente alla formola del Cousin, nel quale si sostiene che non può aversi un'idea astratta del Vero, del Bello e del Buono, e che l'Assoluto dev'essere studiato nelle sue manifestazioni, nelle opere dell'intelligenza e del cuore. E poichè la storia è il cammino che percorre l'uomo nella ricerca della verità, niuna dottrina o capolavoro deve trascurarsi, perchè ogni cosa può aiutare a questa nobile ricerca. Ora, rigettare il metodo di esclusione, abbracciare e conciliare tutte le dottrine, non è che l'eclettismo; dunque, la scienza oggi si è risoluta nella società, nella storia.

L'uomo cammina progressivamente nelle tre forme dell'individuo, della società, dell'umanità. E l'attività umana, la forza del sentire, è lo strumento mercè cui l'uomo, e i popoli e l'umanità, progrediscono. Essa si manifesta in modo eminente nei grandi uomini, che producono i rivolgimenti sociali, i quali altro non sono se non il trionfo di un'idea nuova sull'antica. L'uomo è rispetto alla società quel che questa è rispetto all'umanità, e come esso fa trionfare il vero nella sua patria, i popoli raggiungono lo stesso scopo nell'umanità, e con mezzi materiali, con la guerra, con l'industria, ravvicinano e rendono comune il linguaggio, comune il pensiero.

Ma se l'eclettismo consiste nello sceverare il vero dal falso, come si può venire a distinguere l'uno dall'altro? Qui si riattacca la teoria dell'errore. L'errore non è essenziale; e viene da questo, che gli uomini non sempre possono vedere la cosa da tutt'i lati; e, raggiunta una verità, non si accorgono ch'essa è limitata e la estendono a tutte le dottrine. E gli uomini si trovano in questo stato naturalmente. Noi sentiamo il bisogno dell'unità, il bisogno di spiegar tutto con un solo principio; ma, poichè non possiamo venire all'unità senza prima percorrere ed esaurire la varietà, tutte le volte che crediamo di avere raggiunta quella senza aver percorso questo cammino, la lotta tra il bisogno e le credenze nostre è l'errore, il sistema erroneo. E alla domanda se l'errore aiuti o arresti il progresso, gli autori della teorica dell'errore rispondono che, se l'uomo abbraccia tutte le parti d'una dottrina, quello che acquista in estensione perde in comprensione; per esaminarla profondamente, fa mestieri di molto tempo e studio; e se non si fosse caduti in errori, non si sarebbero avute molte scoperte pregevoli, nè tanti ingegni si sarebbero rivolti ad esaminare l'errore e a chiarire la verità delle cose. E

per depurare l'errore dalla verità non c'è bisogno dell'individuo: è la società stessa, sono i tempi, che a poco a poco sceverano il falso dal vero. Ogni vero ha tre stadii: il primo è la lotta del nuovo vero con l'antico, a cui deve succedere; il secondo è la transazione, la conciliazione, l'eclettismo, in cui gli uomini ed i principii si accordano; il terzo, il trionfo d'un'idea sull'antica. Dopo la lotta tra due principii, si sente il bisogno di ravvicinarli; ma, ciò ottenuto e armonizzato il passato, non si può condannare l'intelligenza a rimanere stazionaria; e, cessato l'eclettismo, si viene a nuove teoriche e a nuove lotte.

L'eclettismo non fu senz'alcun effetto e senza alcuna utilità, perchè, prima di esso, le scuole classica e romantica combattevano, richiamandosi a principii diversi; e poi si ravvicinarono così praticamente come filosoficamente, e questo mutamento è rappresentato dal Villemain e dal Cousin. Poi ancora si cominciò a ravvicinare gli antichi ai moderni e a conciliare il principio individuale col principio sociale.

Oggi può dirsi che l'eclettismo rappresenti l'ultimo sforzo a cui è giunta la considerazione subbiettiva dell'arte; ma resta ancora ad esaminare l'arte nell'arte. — Gli aristotelici considerarono l'arte negli artifizi esterni; i francesi la videro nell'uomo; gli alemanni nella società; e queste tre scuole si fermarono nel principio della critica subbiettiva. Oggi deve vedersi se l'arte possa essere considerata in sè stessa, fuori dello spazio e del tempo; e questa considerazione obbiettiva dell'arte va unita al nome di Hegel.

Così s'introduceva l'esposizione dell'estetica hegeliana, la quale continuava per parecchie lezioni:

## L'estetica dello Hegel.

Quando l'Hegel mise mano alla filosofia dell'arte, che oggi noi diciamo Estetica, aveva egli chiara coscienza dello stato dell'arte? Gli artisti operano spontaneamente, senza potere il più delle volte ripiegarsi su sè stessi e assegnare le cagioni delle loro opere. Ma ogni filosofo degno del nome deve aver meditato e conosciuto lo stato delle cose prima di formare il suo sistema. Ed Hegel aveva coscienza dell'arte; e noi possiamo riconoscerlo, esaminando rapidamente la sua introduzione all'Estetica, dove gittò i germi della scienza ch'egli dovea formare.

Hegel si propose questi due problemi: " È egli possibile la filosofia del bello? „; e non vedeva innanzi a sè alcuna traccia di questa scienza. Domandava ancora: " Che questa scienza sia per avventura una chimera? „. Per rispondere alla prima domanda, passò in rivista la critica ch'era stata prima di lui, e la trovò tutta sperimentale, a posteriori, come quella di Aristotele; e per dimostrare poi che la scienza era possibile, procurò di determinare le condizioni che si richiedevano per la filosofia del bello; e, non trovandole nel passato, venne alla naturale conseguenza che gli antichi non potevano spingersi dov'egli era giunto. Dimostrava così che quanto si era detto prima di lui sul bello era incompiuto, e passava a costruire la sua scienza. S'immagini qui il suo orgoglio, sentendosi pervenuto a tanta altezza. Queste sue pagine dettero luogo ad altre assai eloquenti del Cousin. Ma noi, venuti più tardi, cessata la reazione e la confutazione delle opinioni parziali, possiamo esaminare la quistione più semplicemente.

Ci è un fatto comune, in cui tutti i critici si accordano; e questo è il bello, nella sua apparenza,

considerato come fenomeno che si presenta innanzi a noi, come cosa sensibile, come cosa piacevole, come un involucro esterno. Ed, oltre a questa parte esteriore e sensibile, tutti ancora hanno ammesso una parte interiore e razionale. Non pertanto il bello è stato riguardato ora da un lato ora da un altro; ora è stato confuso col piacevole, ora col perfezionamento morale dell'intelletto e del cuore. Altri hanno incarnato il bello nella società e nell'umanità; ed hanno detto che il bello è la pittura viva del cuore e delle passioni. “ Dipingetemi „, essi dicono, “ i tempi e i costumi vivamente, e voi avrete raggiunto il bello, come espressione sociale „. Di qui si vede che il bello è stato considerato ora come cosa sensibile, ora come cosa razionale, ora come la storia del cuore, ora come l'espressione della società. E tutti costoro hanno espresso ora un lato ora un altro del bello, ma non l'hanno raccolto nell'unità; e noi non neghiamo già che il bello piaccia, ma ciò avviene per la parte sensibile, ch'è nel bello. Oggi si vede anche il bello come ritratto della natura, ma, in questo caso, l'arte sarebbe cosa servile ed inutile, riprodurrebbe ciò ch'è nella natura; e spesso l'artista non raggiungerebbe la natura; spesso si abbasserebbe ritraendola nella sua brutale realtà, non idealizzata. I razionalisti credono che sia bello rendere evidente una facoltà dell'ingegno, un sentimento del cuore; e così sarebbe artista anche il Fontenelle, con la sua pluralità de' mondi, e, forse, anche il geometra. Il sistema razionale ha avuto un motivo lodevole, ch'è la moralità dell'arte; ma sarebbe tradir l'arte il cercarne i pregi fuori di lei stessa. Il cuore umano e la società debbono dare i materiali all'arte; perchè, dovendo essa operare sull'uomo e sulla società, è mestieri che si valga delle passioni umane e della società come mezzi, non come fine.

A queste si riducono tutte le opinioni individuali

che hanno falsato l'arte, confondendola con diversi fini: ora col piacevole, ora col perfezionamento morale, e via discorrendo.

Per formare la scienza dell'arte, dobbiamo vederla non più nelle sue forme, ma nella sua essenza; e allora potremo determinare se l'umanità sia giunta al punto di formarne la scienza, e risolvere i suoi più ardui problemi. — Dicendo che l'arte esiste, dobbiamo vedere a quale situazione dell'uomo corrisponda, e, trovata questa situazione, potremo dire che l'arte è essenziale e l'umanità non può farne senza. L'umanità ha combattuto tra il principio materiale ed il principio spirituale, e questi principii non sono ancora in armonia; e c'è chi nega lo spirito e chi nega la materia, non potendo spiegare come l'uno e l'altra si armonizzino. E, come in filosofia, così anche nella storia si ritrova quest'antagonismo, chè non è altro la lotta tra l'individuo e l'umanità se non il contrasto tra il materiale e lo spirituale. Ma, nell'arte, quest'antagonismo sparisce, perchè l'arte è l'idea, la spiritualità rivelata sotto forme sensibili e materiali; nell'arte, l'idea non si considera astrattamente, ma attuata. Ora l'umanità nel suo cammino ravvicina sempre lo spirito alla materia, il sensibile all'intelligibile. E quindi il bello sfugge all'analisi, e si deve vedere espresso sensibilmente.

C'è una scuola la quale pone l'arte nel razionalismo, e la riduce così alle speculazioni ed alle sentenze. Di questa scuola bene intendiamo l'origine. I critici, che vennero dopo Orazio, fecero un lavoro d'intelligenza sul lavoro dell'immaginazione; portarono l'analisi in quello ch'era stato sintesi, e presentarono come Bello un'idea astratta, che videro incarnata in un'opera d'arte. La qual cosa produsse non poco danno; perchè, se quei critici non poterono distruggere l'arte ch'era stata prima di loro, falsarono non pertanto quella che venne di

poi. E, rivolta la critica a vedere nell'arte un'idea astratta, e a considerare le sentenze, Gravina giunse a preferire Euripide a Sofocle.

A questa seguì un'altra scuola, e assai più dannosa, la quale, ponendo il bello nella forma, e non nel concetto, si dette ad ornare le cose più ignobili.

La prima scuola distrugge l'arte, e vi sostituisce la ragione; ma la seconda deturpa il bello e lo demoralizza.

Hegel spiega la verità e la moralità dell'arte. Il fine delle umane azioni è l'acquisto progressivo della verità; e la verità può apparire nuda innanzi alla ragione, può presentarsi nell'azione ed essere Bene, può mostrarsi incarnata nella natura ed essere Bello reale, può rivelarsi nelle opere di fantasia ed essere Bello propriamente detto. La verità, dunque, è il bello, il bene, il reale. E però il bello è essenziale al vero, senza del quale sarebbe forma e null'altro. E il vero è essenziale al bene; perocchè il bene non è che il vero innanzi al cuore. Ma quando il vero ed il bene possono diventare bello? Se il vero ed il bene si presentano innanzi alla ragione, e noi ne abbiamo coscienza, essi non sono bello, e sono propriamente il vero ed il bene. Ma, quando si presentano allo spirito dell'artista, che non ne ha coscienza, questi non vi vede che un'immagine che sente bisogno di ritrarre; non vede il concetto astrattamente, ma l'involucro in che si nasconde. Ed il vero ed il bene, celati misteriosamente in quest'immagine, sono il bello per l'artista. — Viene poi il critico, ed analizza quest'immagine, e freddamente esamina, distinguendo il concetto dalla forma. Ma, se il lettore è artista, egli dapprima sente soltanto, e la sua intelligenza non opera se non dopo un certo riposo.

Hegel dimostra che il bello non è che l'armonia della forma con l'idea, e che queste nascono insieme. Ma quest'armonia (egli si domanda) può essere

fuori di noi? Ed altrimenti: Il bello reale è compiuto in sè stesso o dev'essere idealizzato? Hegel esamina il bello reale, e, trovando ch'esso non raggiunge l'ideale, scopo dell'arte, conchiude che non si può fermarsi al bello reale. Le cose esterne, considerate come inorganiche, non sono belle di per sè stesse, e solo con la simmetria, con quella varietà ch'è al tempo stesso armonia, acquistano un bello di armonia, di relazione. Non pertanto qui non abbiamo il vero bello; chè codesto bello non è una unità sintetica, non è una unità artistica. Nella natura il bello s'incontra dove s'incontra la vita; chè la vita è condizione essenziale del bello e lo manifesta per mezzo di forme esterne. E però l'uomo è il bello per eccellenza; ed in questo senso si dice che l'arte è l'uomo, e nell'uomo si vede l'armonia tra l'intelligibile ed il sensibile. Ma questo bello è ancor esso incompiuto; chè non ogni movimento del corpo serve a rivelarci qualche idea, a rivelarci l'intelligenza. Quest'accordo può vedersi soltanto negli occhi e nell'aspetto. Ed oltre ad essere incompiuta, questa espressione è altresì alterata dalle passioni e dalle vicende della vita. E se nei giovanetti si possono trovare modi ingenui e semplici, non si trova poi profonda coscienza dell'idea. Ed oltre ad essere l'espressione incompiuta ed alterata, l'anima non è sempre libera e le condizioni sociali la modificano. Chi è nato vero artista, per non soggiacere a tante forze contrarie, dovrebbe chiudersi in una cella, o togliersi al mondo; e allora, la sua poesia uscirebbe spontanea, o certamente sarebbe sublime. Tale è la poesia del Leopardi.

Ma, se ciò ch'è fuori di noi non è capace di bello ideale, può non pertanto essere capace di bello formale? — Hegel dimostra che neppur questo è possibile. La regolarità (egli dice), la simmetria, la conformità ad una legge, l'armonia, sono i quattro

mezzi di bellezza formale. Ora la ripetizione di sè stesso in ogni parte, l'accordo di due parti in uno, cioè la regolarità e la simmetria, non rivelano affatto vita; ed anzi le parti vitali sono irregolari. L'unità del sistema planetario e la conformità ad una legge è una relazione logica, è un rapporto dell'intelletto, e non è il bello ideale. Disprezzata così la parte formale, Hegel disprezza al tempo stesso la rettorica antica, che pone in essa tutto il bello. — L'armonia nasce quando ogni corpo è modificato per formare un tutto, e questo è un bello reale: ma il vero bello non solo indica il molteplice ridotto ad uno, ma è la negazione del molteplice; e ne' corpi non trovasi mai armonia così perfetta da far che tutto sia bellissimo. Sicchè, per concludere, il bello reale non soddisfa l'uomo; e l'artista si vale bensì di esso, ma vi mette il suggello di quel che egli ha dentro, l'ideale. Il bello, ch'è l'accordo della forma con l'idea, Hegel lo chiama melodia.

Le dottrine dell'Hegel sono così importanti che noi non possiamo non dirne ancora qualche cosa. E, quanto al bello, niuno dubita che il bello reale sia inferiore all'ideale; e noi non entreremo in questa questione, e riterremo come un fatto l'eccellenza del bello ideale, o perchè l'uomo è superiore alla natura esterna, come Hegel ha creduto, o per effetto del peccato originale, come crede Gioberti. Ma se il bello reale è imperfetto, consegue che si può procedere oltre a trovare un bello ideale perfetto. E se noi volgiamo l'occhio sopra noi stessi, vedremo facilmente che l'uomo da natura è portato ad idealizzare le cose; e i giovanetti sono proclivi alla menzogna ed all'esagerazione per colorire e rendere più perfetto quello che narrano; e per questa facoltà i poeti abbandonano la bassa realtà e fingono.

Ora, il bello ideale, l'arte, come si manifesta a

noi? Il Winckelmann, esaminando i capolavori dell'arte, mostrò in modo così esagerato la perfezione ideale ch'era in essi, che tutti gli altri gli tennero dietro innamorati d'una forma ch'era fuori della natura. Come per reazione alla scuola del Winckelmann, un'altra scuola esagerò l'elemento opposto, il naturale, e volle ritrarre tutte le cose, così grezze come si presentano nella natura.

Hegel si pone tra l'una e l'altra scuola, e, facendosi più dall'alto, dice ch'è artista chi ha la potenza di manifestarsi, chi è libero e può incarnare nell'azione ciò che ha nell'immaginazione; e che sono prosaici, privi della libertà di arte, coloro che si sottopongono a tutti i bisogni della realtà, e lasciano operare sopra di sè tutte le cose inferiori. — I grandi artisti si contentano di esser martiri dell'arte, pur di restare liberi. L'arte è poesia; e la poesia deve saper incarnare l'idea nella forma, avere l'energia di manifestarsi potentemente al di fuori. Non è arte quell'altra poesia in cui la forma vince l'idea, e che si vede avvolta nelle accidentalità e bassezze della vita. L'arte sia nella forma, ma la signoreggi e sorrida in essa. — Il concetto dell'ideale, dunque, è nella libertà dell'idea, nella libertà dello svolgimento. Schiller non dice altro, quando dice che il serio è proprio della prosa, il sereno della poesia; che l'arte non deve restare oppressa dalla forza esterna, e che essa, e specialmente l'antica, sta nella coscienza della propria potenza, nella serenità. — E se i romantici tengono come prosa le semplici lagrime, e come poesia le lagrime rischiarate dal sorriso, ciò accade perchè, secondo loro, il sorriso rivela la libertà, che deve manifestarsi nell'arte.

Distinguiamo tre diverse manifestazioni dell'idea nell'arte: 1.ª l'idea nello spazio e nel tempo, 2.ª nella situazione, 3.ª nell'azione. Il primo ideale è quello stesso che si manifesta nella storia; e però chi vuol

conoscere i tempi, a cui esso appartiene, deve stabilire quali siano i tempi poetici della storia. Ora, vi ha due specie di società: una che può chiamarsi Stato, con le sue leggi, dove tutto è determinato; ed un'altra dove nulla è determinato, dove tutto è capriccio e che si dice società eroica. Nella prima società non c'è arte, perchè qui le azioni seguono un principio razionale, sono determinate e se ne ha coscienza; appartengono al bene o al male, e non al bello che nasce dalla propria individualità, spontaneamente. In questo stato la poesia è ristretta nella famiglia, nella cerchia domestica. Le società poetiche sono le eroiche, come quella della cavalleria, dove le leggi erano eseguite da colui che le faceva. In quei tempi, l'onore e l'amore erano sentimenti individuali, spontanei, liberi, e offrivano il vero campo all'arte. Nel che ci conferma una più vecchia sentenza: che la poesia debba rivolgersi ai tempi lontani, perchè nei tempi vicini le azioni si presentano determinate, circoscritte, e ne' lontani sparisce la storia, che rappresenta la verità scientifica, e campeggia invece l'immaginazione.

Venendo al secondo modo, alla situazione, chi indovina la situazione (dice Hegel), già è artista. L'arte è l'armonia tra l'idea e la forma, che non debbono andare mai scompagnate; e il punto in cui l'idea s'incarna e si manifesta nella forma, è la situazione dell'arte. Questo punto d'unione non è effetto di ragione, ma di fantasia, la quale ha l'ufficio di concretare l'idea e rappresentarla. Ma è un punto che non tutti possono raggiungere; perchè se tutti gli uomini sono disposti al vero, non tutti egualmente al bello. E finchè non si sente in sè questo nuovo Dio, non si è giunti ancora ad esser artisti grandi. — Circa la situazione, è da distinguere: 1.ª l'assenza di situazione; 2.ª la situazione indeterminata; 3.ª la situazione determinata. — L'assenza della situazione conviene agli Dei antichi, i

quali serbavano sempre la loro serenità nelle più terribili passioni. Nella letteratura antica si vede la libertà dell'idea, che non può essere alterata dalle cose esterne: che è appunto l'assenza di situazione. — La situazione indeterminata consiste nell'attitudine ad operare, senza per altro operare. Nell'uomo abbiamo certe situazioni fuggitive, come il sorriso ecc., le quali sono indizio dello stato d'animo, e rappresentano il solo principio di un'azione e nient'altro. — Allo stato indeterminato, segue la collisione, il contrasto accompagnato da coscienza; e quando alla lotta delle passioni segue un trionfo, cioè l'azione, si ha la situazione determinata.

In quest'ultima, nella collisione, dall'infinito si passa nel finito, dall'assoluto nel relativo; l'arte dall'astratto s'incarna in qualche idea, e l'idea domina tutto e crea l'armonia dove prima era confusione, e trionfa sugli elementi estranei. La collisione può nascere o dall'ordine fisico o dal sociale o dal morale. Nel primo caso è bassa e, anzi che dirla collisione, è da dire occasione alla collisione. Tali le tempeste, i morbi; per es., la peste nata nel campo greco, che fu soltanto occasione alla lotta terribile tra Agamennone ed Achille. — Non così di quella che accade nell'ordine sociale, dove le istituzioni producono e sostengono la collisione. I contrasti eterni tra la plebe e i nobili, gli schiavi e i liberi, possono essere il campo dell'arte. Non pertanto, perchè l'arte, o l'uomo che rappresenta l'arte, trionfi, si richiede essenzialmente che l'idea, la quale viene rappresentata dall'istituzione, sia assurda, e, inoltre, che gli uomini abbiano coscienza dello stato assurdo e vergognoso, nel quale si trovano, ed abbiano un'anima più grande di siffatta società. In questa collisione tutti gli ostacoli che la società oppone debbono venire dalla parte di coloro che hanno il torto, perchè sarebbe assurdo fare trion-

fare un'istituzione assurda. — La terza collisione nasce dall'uomo stesso, dalla parte spirituale dell'uomo. Qui l'uomo è Otello, che, contro la sua propria idea, segue l'impeto delle sue passioni. Qui l'arte può rappresentare come vincitrice l'idea, e può fare che l'uomo lotti e cada vinto, come Francesca da Rimini. In quest'ultimo caso, il bello ideale è fuori dell'uomo, in cui è disarmonia tra la parte sensibile e la parte morale; e non pertanto è sublime quel sentimento di pietà che l'uomo, così vinto, ingenera negli altri.

Ma fin qui abbiamo noi l'arte? — Fin qui abbiamo la situazione, la parte materiale, nella quale dev'essere manifestata l'idea, il carattere. E queste situazioni sono sovente complicate, e chi non è artista si confonde e affoga in esse. Goethe e Schiller le amano complicate; ma le situazioni scelte dai greci erano semplici e belle. Il bello non sta tutto nella situazione. La situazione è l'arte già esistente nello spirito del poeta, è spontanea; e l'artista, informato della sua idea, già ha trovato la sua situazione. Ma essa deve venire rappresentata nell'azione, la quale è la situazione stessa messa in movimento; e se questa è spontanea ed assoluta, l'azione, invece, è relativa e dipende dalla situazione. Coloro che vagano in cerca dell'azione, non hanno bene determinata nel loro spirito la situazione, perchè quella prende le mosse donde le prende questa. E se tre sono stati i passi progressivi da noi notati nella situazione, tre sono altresì nell'azione: l'azione che si sviluppa, che incontra ostacoli e che infine vince. L'azione di per sè stessa presenta il primo passo della situazione; viene poi la reazione, e infine lo svolgimento. Essa dev'essere subordinata a certe potenze naturali dell'uomo, come le chiama Hegel, per distinguerle a bello studio dalle passioni: ciò che nell'uomo vi ha di nobile e di elevato, come la patria, l'onore e, insom-

ma, le passioni buone, e anche quelle cattive quando lascino supporre un'anima elevata, — quali la superbia, l'orgoglio che abbiamo veduto rilucere in Capaneo e Farinata, — appartengono all'arte. Ma le passioncelle vili, che nascono da basse cagioni e da animo angusto, non entrano nell'arte. Gli antichi rappresentavano sensibilmente le passioni, che essi credevano divinità, fuori dell'uomo: modo di vedere che è di coloro che stimano la magia rappresentare le nostre passioni rendute sensibili. Altri, considerando queste potenze come la forza stessa dell'animo umano, le simboleggiano con alcune figure pallide, come sono la Discordia o la Guerra. Hegel ammette le potenze naturali personificate al di fuori, ma a condizione che sieno individualità viventi, fuori di noi. Secondo Hegel, queste figure, indipendenti da noi, sono possibili, ma in quanto abbiamo in noi potenze simili, e perciò quando si ottiene l'armonia tra l'idea e la forma. — Quindi se quello ch'è fuori di noi, sebbene antico, rappresenta quello ch'è in noi, siamo nel campo del bello. Questa identità tra l'uomo e le potenze naturali, personificate o in noi o fuori di noi, Hegel la chiama *pathos*; e il pathos esclude le passioni basse ed ammette solo le nobili e sublimi.

Per manifestare la situazione, deve scegliersi un'azione che segua da essa, e non sia un accozzamento d'accidentalità. L'azione deve rappresentare un motivo poetico ch'è in noi. Tutti questi elementi, situazione, passione in sè stessa e fuori di noi, Hegel li unisce in sintesi, e conclude che, quando l'uomo opera secondo le sue passioni, egli ha carattere. A questo modo il carattere diviene poetico e suppone principii generali che formano il principio di ogni azione: le passioni. Hegel pone l'arte nel carattere.

Sarebbe errore credere che le sparse facoltà da noi esaminate esistano nel poeta così distinte co-

me nella scienza. Hegel per darci un'idea compiuta dell'ideale, ne ha sceverate le parti; ma, dopo l'analisi, pone in opera la sintesi, e ricostituisce nella realtà quello che per il bisogno della scienza ha considerato a parte a parte. Nell'uomo nascono ad un parto la situazione e l'azione, e queste sono strettamente legate alle potenze naturali. Ora, secondo Hegel, “ carattere „ è il vocabolo che sintetizza tutte le facoltà che formano l'ideale.

Il carattere dev'essere compiuto e personale: ciò importa, che, sebbene una tendenza dell'animo predomini sulle altre, non debbono soffocarsi le altre tendenze, che pure sono naturali. Quando il carattere predominante si manifestasse nudo, senza gli accessorii, si avrebbe il brigante in cui nè pure il rimorso non alberga, o l'uomo debole senza alcuna energia. Si vuole rappresentare Bruto nel suo carattere predominante? Sta bene; ma lo si rappresenti anche come uomo intero. Ma di qui si vede insieme che il carattere non dev'essere fanciullesco, con particolarità reali, ma inutili. Il carattere deve rappresentare un *io*, un'identità personale. — Hegel si duole che questa massima non sia oggi bene intesa; e loda Omero (e noi aggiungiamo Dante), che in semplicissime situazioni rappresenta uomini, non astrazioni. Achille comparisce amoroso, amico tenerissimo, in tutto il vigore della sua energia, ora tratto potentemente dalla vendetta contro Ettore, ora dalla pietà inverso il padre; e qui si vede l'uomo in tutte le contradizioni della vita. E poichè queste contradizioni sono ridotte ad unità, quivi è l'arte. Il carattere dev'essere particolare e determinato: il che importa che una passione sia spiccata più delle altre e predomini. Finchè non si giunge a questo, l'uomo non esce dallo stato ordinario della vita, non entra nel campo dell'arte. Non pertanto è necessario, come si è detto, che questa passione predominante si mostri modificata dalle

altre passioni. E così per es., il dolore prende diverse fisonomie secondo le diverse tendenze che deve vincere. — Il carattere dev'essere fermo, cioè dee avere energia e libertà di manifestazione; e chi non sente in sè questa forza non è artista. Onde Hegel trova imperfetto il *Cid* di Corneille, che ondeggia sempre fra diverse passioni, e mai non ne sorge una che combatta e vinca le altre. Così la Fedra greca colpevole è artistica; ma debole quella di Racine. Il *Werther* di Goethe è un'anima malata, ora colpevole ora innocente, senza grande energia, finisce poi con uccidersi, e però questo romanzo è monotono. — Seguendo questi principii, possiamo dire che l'ironia non entra nell'arte, perchè l'uomo, ch'è in quello stato, guarda le cose e si ride di tutte, come se fosse a loro estraneo: l'ironia agghiaccia le situazioni.

Fin qui si è visto l'ideale manifestarsi, ma solo nell'uomo. Senonchè l'uomo vive in mezzo alla natura, e gli altri esseri della natura sono in relazione con lui; e perchè l'ideale possa raggiungere tutta la verità del reale, bisogna che l'uomo si metta in armonia con gli altri uomini.

Hegel, considerando da prima la natura astrattamente, dice che allora ella è degna di mettersi in rapporto con l'ideale quando ha tutte le condizioni del bello reale, come la regolarità, la simmetria, la conformità ad una legge, l'armonia; e pure noi vedemmo in altro luogo, che queste sono qualità secondarie del bello ideale.

Quanto ai rapporti fra l'uomo e la natura, abbiamo certe volte un'armonia tra l'ideale dell'uomo e la natura, un rispondersi arcanamente l'uno l'altra, senza che vengano modificati e restando indipendenti fra loro. Ponete un uomo calmo e tranquillo sotto un cielo sereno in una placida notte, in una terra felice; la natura non viene modificata dall'uomo. E questo è il caso in cui la natura deve

descriversi così com'è, come facevano gli antichi. I moderni, per contrario, si allontanano da questo sistema, e vogliono rappresentare l'uomo nudo, astrattamente, e cadono nel falso; perchè l'uomo vive nella natura, e la natura non può annullarsi.

Un altro caso è quello in cui l'uomo si conosce padrone della natura. Hegel distingue qui la natura materiale, rispetto alla quale gli antichi menavano vanto della loro signoria sulle cose del mondo, e rappresentavano gli uomini splendidamente, con oro e vesti di porpora. I moderni si sono discostati da questo sistema; e un'ultima reazione contro di esso può vedersi nella semplicità ed abbandono dei protagonisti nel romanzo del Manzoni, in Renzo e Lucia.

La natura talora deve venire modificata dall'uomo. Al qual proposito Hegel distingue tre epoche: l'età dell'oro e dell'idillio, l'eroica e la civile. L'età dell'oro dà all'uomo tutto ciò ch'egli brama, e l'uomo è ivi sereno, inerte, senz'attività, epperò fuori dell'arte. Nella società civile, l'uomo, che vive delle fatiche degli altri, non conosce la lotta della vita, ed è fuori dell'arte; e coloro che lottano con la miseria e con la fame, danno uno spettacolo che ci rattrista e non ci sublima. La sola società eroica è poetica, perchè in essa è armonia tra la natura e l'arte; e tutti sono consapevoli di quello che fanno, e fanno tutto essi stessi.

L'uomo dev'essere in rapporto con la natura morale, con la società, con le istituzioni, con la religione. Dove pare che Hegel si contradica, perchè al tempo stesso vuole che il poeta torni al passato, e combatta le istituzioni presenti e vive. Ma Hegel distingue il sistema obbiettivo, con che si rappresenta il passato com'è, ed il sistema subbiettivo, che prende il passato e lo modifica e lo veste secondo i bisogni moderni. L'una e l'altra scuola sono esclusive ed estreme nelle ultime loro conse-

guenze; e la prima riduce la poesia alla storia e la toglie al popolo e la restringe ne' soli savi. I tedeschi appartengono a questa scuola. I francesi ed altri ancora hanno il sistema contrario, ed alcuni, ignorando il passato, lo immaginarono conforme ai proprii costumi; ed altri (e questo fu il caso dei francesi) fecero ciò non per ignoranza ma per orgoglio, e tutto trasformarono in francese, e persino Achille divenne un cortigiano. L'una e l'altra scuola, dicevamo, sono incompiute. A coloro che riducono la poesia alla storia si può domandare se il passato dev'essere nell'arte rappresentato per sè stesso, o non piuttosto a rivestire l'idea. La risposta non è dubbia. E si può far notare agli altri che, se si ricorre a Roma e ad Atene, ciò accade perchè l'una e l'altra sembrano necessarie ad incarnare l'idea nel tempo e nello spazio; onde le condizioni sociali antiche debbono essere rispettate, perchè l'illusione sia maggiore e l'arte trionfi: Achille, quindi, non deve vestirsi alla francese. Hegel non pone l'arte nè nel sensibile nè nel razionale esclusivamente; ma nell'accordo dell'uno e dell'altro. Vuole che si ritragga il passato, ma che si conservino le circostanze locali per l'illusione, e che l'artista rappresenti sè stesso. Egli dice che nell'arte non si può rappresentare un'idea passata in un tempo passato; chè allora si avrebbe semplicemente la storia. L'anacronismo, nel senso indicato, è, secondo Hegel, necessario nell'arte. Non pertanto le cose passate debbono appartenere a noi, il passato dee rappresentare la cagione o il cominciamento degli affetti presenti. E ne abbiamo un esempio solenne nella *Gerusalemme liberata*.

Alla considerazione dell'arte segue quella dell'artista; e se finora si è potuto parlare filosoficamente, venendo poi alle regole per le quali può l'uomo diventare artista, lo stesso Hegel non si sente da tanto, e non ha animo di fornire ricette.

L'artista non ha regole, non ha leggi; la sua maestria è " una certa idea ", che egli cerca raggiungere con la forma; è una imagine che vagheggia, la imagine di Raffaello. Perciò bisogna restringersi ad esaminare le qualità dell'artista senza stabilire a priori come si possa divenir tale.

Hegel esamina da prima il sistema di coloro, che considerano nell'artista solo il lato subbiettivo, che guardano solo nell'anima, e, vedendo in lui una certa fantasia, credono ch'essa sola basti a formarlo. Questo lato dell'artista è vero, ma imperfetto: l'artista, oltre a questa facoltà interna, deve avere qualche cosa fuori di lui. La fantasia dell'artista non riproduce, ma crea, ed essa è propriamente l'attitudine che l'uomo ha di creare; ma, perchè quest'attitudine diventi atto, l'artista deve aver molto veduto ed osservato, si richiede che abbia conoscenza del mondo reale, ed attenzione e squisitezza di sentire per scegliere le forme artistiche, e forza per suggellarle. La fantasia di un giovane, nella sua naturalità e verginità, può darci creazioni graziose e generali, ma imperfette, prive di fisonomia e di realtà; e se gli elementi necessarii che mancano si attingono dai libri, da altri scrittori, esse riescono pallide e senza vita. L'artista dunque deve essere fornito di esperienza e avere osservato la natura com'è; e raramente diviene degno di questo nome quando non abbia provato forti passioni e sostenuto gravi lotte. La sventura, a quel che sembra, è condizione della grandezza degli artisti. L'osservazione e l'esperienza danno corpo e vita alle creazioni, e l'attitudine diviene atto ed energia della fantasia: energia, che Hegel chiama " genio ". Donde si vede che il genio non si ha tutto da natura, e che l'uomo dee trovarsi in certe condizioni sociali, nelle quali si possa manifestare quel dio, che gli si agita in seno.

L'ingegno non è da confondere con l'abilità:

l'ingegno comanda e crea; l'abilità è la disposizione ad eseguire la creazione. Ha ingegno chi crea, e sia qualunque la forma nella quale egli incarna la sua idea, e qualunque il modo in cui la manifesti, col pennello o con la musica. I petrarchisti, per es., avevano abilità senz'ingegno, perchè conoscevano la forma e null'altro; ma non può aversi ingegno senz'abilità, chi ha interna energia deve manifestarla; i fanciulli anche, sebbene imperfettamente, manifestano quello che sentono dentro e di cui non hanno ancora piena coscienza.

Chi ha ingegno, e tuttavia non è padrone della forma, è artista a metà. — Ai tempi di Dante la lingua usciva rozza o povera dalle mani di ser Brunetto e di Guittone, e pure Dante la dominò per modo che seppe in essa esprimere ogni concetto, e i più straordinarii. Alfieri trovò la lingua evirata del Metastasio, la lingua delle grazie, e seppe tornare a quella forma che esprime l'energia. Ogni potenza d'idea chiede nell'individuo una potenza per manifestarsi. — Ma, data pure questa potenza d'idea e di forma, non ancora si ha l'artista. L'artista, per operare e manifestarsi, deve avere un soggetto esterno, non vago, non indefinito, ma determinato. Oltre all'energia interna, bisogna che abbia dal di fuori una spinta, che abbia l'occasione da un fatto esterno. — E di ciò possiamo trovare una solenne ripruova in Dante. Il bisogno vago di manifestare sè stesso è disposizione e non altro, come quella che hanno i fanciulli. Ma, d'altro canto, l'artista dee fecondare quel fatto esterno e farlo proprio e trasformarlo in sentimento. Posto il fatto esterno occasionale, l'anima si accende, comincia a vagheggiare l'idea, e allora toglie tutte le forme mutabili, innalza il fatto all'ideale, l'artista *calescit*, come diceva Ovidio, è ispirato. Questo momento d'ispirazione non viene dall'ebbrezza del vino, dalla tranquillità dei campi,

dalla meditazione delle cose; la ispirazione viene dal dio interno, che anima l'artista.

Con l'osservazione, con l'esperienza, con l'ingegno, col fatto esterno, occasionale, con tutto questo sistema, l'uomo può giungere a manifestare sè stesso; ma l'artista deve pure volgere l'occhio all'immagine creata da lui. Se l'uomo tutto si volgesse a quest'obbietto esterno, e dimenticasse sè stesso, certo egli cadrebbe in un altro sistema esclusivo ed estremo. Epperò l'una e l'altra cosa debbono congiungersi. Alcuni credono che il sistema dell'obbiettività stia nel copiare la natura così com'è; ma questo sarebbe abbassare l'arte e distruggerla. Altri credono che stia nel prendere l'oggetto e circondarlo di pensieri ed immagini; ma ciò, non modificando il soggetto, sarebbe un aggiungergli una forma estranea e falsa. L'obbiettività dell'arte è il compenetrare l'obbietto, il vederlo dai lati più belli, il farlo proprio, fare che diventi sentimento.

La maniera o lo stile dell'artista è dare all'oggetto una forma conveniente, per modo che niuna disarmonia si trovi tra l'uno e l'altra. Un oggetto comico disconverrebbe ad Alfieri, e se ad un ingegno comico si pone innanzi un fatto tragico, egli non si commuove e lo riduce al suo genere.

Tutte queste condizioni necessarie all'artista Hegel le formola con la parola " originalità ". L'artista è colui che è veramente originale. E la terra degli artisti fu la Grecia, ed è l'Italia.

Scendendo dai principii astratti alle applicazioni, che cosa diviene per Hegel la scuola storica tedesca? Lo Schlegel non vedeva che la storia e la forma; ma per Hegel la storia diviene essa stessa una forma, e l'idea e l'arte si sviluppano in diversi momenti nell'umanità, e ad ogni momento dell'idea corrisponde una forma particolare; sicchè la forma non può dirsi imperfetta assolutamente, ma deve considerarsi relativamente.

Nell'arte dobbiamo distinguere l'infanzia, il momento della perfezione o gioventù, e poi quello della decadenza; ed Hegel trova le forme convenienti a questi tre momenti. Noi non seguiteremo Hegel nel labirinto dell'Oriente, dove egli esamina le regioni e mostra come le loro forme particolari entrano nel suo sistema generale: noi non abbiamo le stesse ragioni e gli stessi bisogni di lui, e però ci fermiamo ai principii generali.

Vi ha un tempo in cui l'arte non esiste; ed essa nasce col bisogno di manifestare una creazione ed incarnarla in una forma. Nel primo tempo, l'uomo è in unione con la natura esterna; ma, come si sviluppa in lui la maraviglia e lo stupore, ond'egli comincia dal separarsi dagli oggetti esterni e ad avere coscienza di sè stesso, ad ogni vista di un oggetto particolare si desta in lui un principio generale, e allora egli comincia ad essere artista, allora la natura per lui è viva e parlante. In questo stato l'uomo non ancora intende che il sublime è in lui, e non nelle cose esterne: qui l'uomo considera il principio generale artistico come esistente fuori di sè. — Questo stato dell'arte è detto simbolico, e si riduce a manifestare nelle cose esterne l'immagine di un'idea generale: unione dell'idea e della forma che ci dà un semplice rapporto, senza identità. Difatti, il leone, per es., rappresenta la magnanimità; ora tra l'oggetto e il simbolo ci è un rapporto comune, ma non c'è identità, perchè il leone, oltre a questa qualità, ne ha assai altre. Il circolo rappresenta l'eternità di Dio; ma l'idea e la forma hanno molti elementi eterogenei; la forma non è l'idea personificata.

Giunto l'uomo a conoscere che i principii generali sono in lui, egli trasporta il di fuori in sè, e trova in sè, nell'uomo, il tipo dell'arte; chè nell'uomo ci è armonia tra l'idea e la forma. Questa forma Hegel la dice classica.

Giunto poi l'uomo a intendere che questi principii sono assoluti, che l'idea è un puro spirito, senza le condizioni corporali, l'idea diviene principio indipendente dall'uomo, e la forma diviene mezzo per manifestare l'idea. — Questa forma Hegel la dice romantica.

La personificazione rivela la forma allegorica; la personalità, la forma classica; lo spirito, la forma romantica. Nel primo stadio non abbiamo che la semplice apparenza artistica, e l'uomo sparisce. Nel secondo, abbiamo la parte umana, le passioni, l'idea incarnata nell'uomo; abbiamo il principio dell'arte. Nel terzo, la forma ci rivela l'assoluto; ed abbiamo veramente l'arte.

Come per tutte le altre forme, così pure pel simbolo, distingueremo tre stadi. Il simbolo da prima apparisce come confusione del generale col particolare; ed i persiani per es. non consideravano le cipolle come un simbolo della divinità, ma come la divinità essa stessa. La luce non era simbolo d'un'idea generale, ma la stessa idea generale. Questo fenomeno si osserva nel volgo. — Quando si comincia ad avere coscienza della forma mutabile, e dell'onnipotenza immutabile dell'idea, si ha il sublime secondo Hegel, e la forma è distinta dall'idea, la prima considerata come nulla, questa come onnipotente. — Viene un ultimo tempo, e la forma è adoperata come ornamento dell'idea, come semplice rapporto, senza che sieno strettamente legate, senza che l'idea sia incarnata nella forma. E questo tempo in cui l'idea e la forma sono solo ravvicinate, è il tempo delle favole, de' paragoni, in cui è affatto distrutto il simbolo. Quindi nel primo stadio abbiamo il simbolo; nel secondo, uno stadio di transizione; nel terzo, la distruzione del simbolo.

Nell'unità indivisa e confusa dell'idea con la forma, l'uomo non distingue bene le cose, e fa

molti sforzi ed accumula diversi oggetti per rappresentare il principio generale: che è la condizione dello spirito indiano. — Ora noi non troviamo arte quando il reale si prende com'è per rappresentare un'idea generale. Nell'India, si ha una certa fantasia ma stravagante: gli oggetti venivano snaturati, la natura deturpata per rappresentare un Dio privo di attributi; e gli uomini facevano ogni opera per perdersi in lui, e non sentire passioni, e diventare come tronchi. — Negli Egizi troviamo veramente il simbolo, chè qui il corpo non fu creduto incapace di rappresentare l'idea infinita; e fu creata fantasticamente una certa natura che si riproduceva sempre: gli uccelli, che, morendo, rinascevano. Di qui la metempsicosi, gli animali imbalsamati, le tombe, le piramidi che conservavano talvolta persino un gatto imbalsamato. Questo ci mostra che gli Egizi tenevano la forma come eterna. — In Egitto nacque l'enigma, ch'è una forma che si proponeva simile ad un'idea, perchè si domandava che s'indovinasse: e da ciò si vede che già si era cominciato a separare l'idea dalla forma. I geroglifici non furono che indovinelli per gli Egizi, e più ancora indovinelli dovrebbero essere per noi, che non ne conosciamo le allusioni particolari. — La mitologia fu una conseguenza di quest'arte simbolica, sebbene gli antichi facessero ciò spontaneamente. In Egitto, esiste il vero simbolo, la forma ravvicinata all'idea. I logogrifi de' tempi nostri ci riconducono all'infanzia dell'arte. La sfinge era il simbolo generale degli Egizi.

L'arte classica nasce, quando l'uomo succede alla natura esterna. L'uomo uccise la sfinge. Il simbolo dell'arte greca è: *Nosce te ipsum*.

Come si vede da questo riassunto, il De Sanctis veniva esponendo e comentando tutta l'este-

tica hegeliana; e poichè l'esposizione finora svolta giunge appena al principio del secondo volume della traduzione francese dell'*Estetica* fatta dal Bénard, e il De Sanctis aveva ancora a disposizione tutto il resto di quel volume e per le altre parti dell'*Estetica* poteva ricorrere a compendi francesi, è anche chiaro che queste lezioni sull'Hegel continuarono ancora a lungo e trattarono intero il sistema estetico del filosofo tedesco, sebbene gli altri quaderni di questa parte siano andati smarriti. Due altri quaderni, che ancora ci rimangono del corso, trattano dapprima dell'estetica giobertiana, che viene svolta in parallelo con quella esposta innanzi dello Hegel:

## L'estetica del Gioberti.

Volendo, dopo Hegel, esaminare la dottrina di Gioberti, abbiamo creduto buon consiglio di risguardar l'uno rispetto all'altro. E in questo riscontro più facilmente potremo giudicare e veder insieme fin dove questi scrittori vanno d'accordo e dove cominciano a separarsi, seguendo tendenze diverse per raggiungere scopo diverso.

A prima giunta, potrebbe parere che, mutati i nomi, l'un sistema e l'altro si rassomiglino nel fondo, ed abbiano gli stessi elementi e comprendano la stessa dottrina; potrebbe parere che, sostituito all'idea di Hegel il tipo intelligibile di Gioberti, alla forma il sensibile, all'ideale di Hegel l'ideale di Gioberti, alla fantasia artistica creatrice del primo la fantasia modificatrice e combinatrice del secondo, potrebbe parere che gli elementi del bello sieno gli stessi. Ma se noi vogliamo farci più dap-

presso ed innalzarci fino al principio fondamentale di Gioberti, scorgeremo chiaramente tra lui ed Hegel quattro differenze essenziali, le quali sono come la scala con che Gioberti giunge ad una conseguenza estrema, contraria a quella di Hegel. Questa conseguenza è l'eternità dell'arte, contraria del tutto alla natura transitoria dell'arte, dimostrata da Hegel.

Difatti, Hegel richiede l'idea e la forma; vuole Gioberti il tipo intelligibile e l'elemento sensibile: ma il tipo intelligibile non è l'idea di Hegel. Nell'artista di Hegel, l'idea e la forma sono simultanee, l'idea mai non va scompagnata da quell'inviluppo, da quella immagine, nella quale si rivela in certo modo; ed in Gioberti invece l'intelligibile preesiste al sensibile: in Hegel tutto è sintesi, tutto è simultaneo; e in Gioberti vediamo diversi momenti, pei quali l'artista deve passare. Hegel pone l'ideale nella compenetrazione dell'idea con la forma, nella fusione, nell'armonia di questi due termini, nella melodia; sicchè l'ideale perfetto era per lui quello greco. Ma Gioberti, per contrario, separa questi due termini; e, dovendo l'intelligibile preesistere al sensibile, pone l'arte nella preponderanza dell'idea sulla forma, dello spirito sulla materia. Così egli crede che possa spiegarsi tutto il brutto de' drammi moderni; e crede che la scuola tedesca abbia avuto buona parte nella caduta dell'arte. Ma l'arte de' tedeschi non è la forma che prepondera sull'idea; per contrario, è l'armonia tra questi due termini: i tedeschi fanno pure dipendere la caduta dell'arte dalla preponderanza delle forme. L'ideale perfetto di Hegel è la letteratura greca; l'ideale di Gioberti è il romanticismo, è il Cristianesimo, nel quale lo spirito signoreggia e domina la forma. Secondo Hegel, il bello reale è imperfetto e non raggiunge l'idea. E, secondo Gioberti, il bello reale esiste, ed il bello artificiale non è che il bello reale

spogliato di tutta la parte brutta. Sicchè, secondo Hegel, l'arte è indipendente dal bello reale, perchè questo bello è un'unità metafisica, non sintetica, non artistica. E, secondo Gioberti, il bello reale è la parte materiale dell'arte; sono le cose che si modellano sul tipo intelligibile, il quale, come esemplare di tutto che esiste, essendo eterno, ultima conseguenza di Gioberti è l'eternità dell'arte.

Ora queste differenze, qui poste avanti per dimostrare che i due sistemi di Hegel e di Gioberti sono diversi essenzialmente, noi potremo ricavarle come corollarii da un medesimo principio generale, che esamineremo innanzi tutto.

Che l'ente assoluto sia necessariamente creatore è principio di Hegel e di Gioberti, nel quale l'ente produce l'esistente, ed esiste in quanto produce; ma Hegel cercò di conciliare i due principii ostili nel campo della filosofia, il mondo e lo spirito, il senso e la ragione, l'obbiettivo ed il subbiettivo, che, intorno a lui, erano separati, nella scuola, dal sensismo e, nell'arte, dall'arte contraria all'idealismo. La formola di Hegel riduce in armonia queste due scuole: tutto ciò che è razionale è reale, e tutto ciò che è reale è razionale. Così l'astratto non esiste in sè stesso, ma in quanto diviene concreto; ed il reale esiste come tale solo finchè ha qualche cosa d'astratto. La formola, dunque, dell'arte è l'armonia del razionale e del reale. — Gioberti, pervenuto al principio dell'ente come cagione dell'esistente, si arresta; e, temendo di non cadere in quel sublime panteismo di Hegel, che vede Dio in tutte le cose visibili, che si aggira intorno all'assoluto e lo spoglia di ogni parte individuale, Gioberti separa i due principii, il razionale ed il reale. E se l'arte di Hegel era il razionale sviluppato nel reale, l'idea incarnata nella forma, celata misteriosamente in una certa immagine, Gioberti, avendo separato questi due termini, doveva ammettere

l'arte nella separazione di essi; ma, non avendo potuto giungere a questa estrema conseguenza, perchè la separazione non rappresenta altro che il sublime negativo; non potendo ammettere il solo razionale, chè a questo modo avrebbe ridotto la poesia all'astrazione; nè volendo cadere nel sensismo, con ammettere il solo reale, combatte il platonismo riposto nella sola fantasia, combatte il sensismo che ripone l'arte nella figura, perchè il senso è occasione, non scopo dell'arte; e, poi, fa di ravvicinare questi due termini, e, modificando il sistema di Platone, ripone l'arte nei tipi intelligibili.

La parte sensibile e materiale contiene sempre qualche cosa d'immateriale, chiamata « forma » da Aristotele, « idea » da Platone; e, secondo queste scuole, ogni cosa che esiste deve prendere una certa fisonomia, come certe idee eterne. Ora immaginare che queste idee eterne, come esseri reali, siano capaci di conformare le cose a loro simiglianza, questa è la parte poetica del sistema di Platone. Ma Gioberti, non ammettendo la realtà delle Idee, ritiene che ogni corpo ha un tipo a cui si assimiglia e secondo cui si è conformato. Supponete un uomo spogliato di tutta la sua parte individuale, di tutto ciò che è proprio di lui, e voi avrete la specie; e questo è il tipo intelligibile di Gioberti: ed è tipo perchè gli altri si assomigliano e si conformano ad esso, intelligibile perchè non esiste di per sè come cosa reale, ma è opera d'intelligenza. Astraendo sempre, potrebbe giungersi insino al genere; ma il genere è un astratto senza concreto. — Ora questo tipo intelligibile di Gioberti non si forma togliendo ed aggiungendo all'individuo, ma preesiste nello spirito dell'artista. Apelle, riunendo in una tante sparse bellezze, doveva avere, innanzi agli occhi del suo spirito, un tipo perfetto a cui conformarle;

questo tipo era quella " idea ", secondo la quale Raffaello modellava i suoi dipinti. — Ma questo tipo specifico, come prodotto dell'intelligenza, non forma l'arte di per sè stesso; e, se non ci fosse altro, si avrebbero due termini separati, il tipo specifico e l'individuo; sicchè è necessaria un'altra facoltà che riunisca questi due termini, e questa è la fantasia, non meccanica, non riproduttiva, ma creatrice in quanto modifica il tipo intelligibile ed il sensibile, e spiritualizza quanto può il materiale e materializza quanto può l'intelligibile, e ripone l'astratto nel tempo e nello spazio, siccome la fantasia di Hegel concretava l'idea, che rappresentava come in uno specchio. — Di qui si vede che l'artista deve avere innanzi l'intelligibile ed il sensibile, e deve armonizzarli fra loro per mezzo d'una facoltà artistica.

Da questo tipo nascono come corollario le quattro differenze fra Hegel e Gioberti. E, dapprima, Hegel ripone l'arte nell'armonia tra l'idea e la forma, e Gioberti nell'armonia tra il tipo intelligibile e specifico e l'elemento sensibile; essendo in Gioberti distinti questi due termini, uniti per mezzo d'una facoltà artistica e per un processo d'intelligenza e non di spontaneità, s'intende come debba esserci separazione e non simultaneità tra i termini del suo ideale. Posto l'ideale in questa separazione, necessariamente deve venirne la preponderanza del tipo intelligibile. Sicchè non ci è ideale in una statua nella quale le forme affogano il tipo generale. — Se in Gioberti il bello è nel tipo delle cose, il bello reale deve essere materia del bello. E se si vuol dire con Hegel che le cose esterne, considerate come inorganiche, non sono belle di per sè stesse, e che possono solo acquistare un bello di armonia e di relazione, Gioberti risponde che la natura è oramai scaduta, che l'uomo non è ora come è uscito dalle mani di Dio, che l'età dell'oro

è una rimembranza, che il bello non è nello stato normale. — L'uomo non ha del bello ideale che una ricordanza ed una speranza, l'arte umana è imperfetta; ma è eterna finchè esiste l'uomo, perchè eterno è il tipo secondo cui le cose si conformano.

Ci resta ora a vedere come Gioberti ha trovato nell'umanità un tipo intelligibile e come lo ha seguíto storicamente. E, innanzi tutto, dobbiamo vedere se è vero il principio, se sono vere le conseguenze; e, per riuscire a ciò, noi ci proponiamo le seguenti questioni:

1.° Il tipo specifico basta a costituire l'arte?

2.° Può ammettersi che il tipo intelligibile preesista alla creazione artistica?

3.° L'ideale deve essere armonia, o può ammettere preponderanza d'un elemento sull'altro?

4.° Se il bello reale è scaduto, che cosa deve fare l'artista: correggere le imperfezioni o cercare un nuovo bello?

Il panteismo ha prodotto e produce troppo desolanti conseguenze; onde noi, per attraente che sia, dobbiamo rigettarlo. E, venendo a Gioberti, vedremo che i principii fondamentali della sua estetica sono questi due: 1.° L'essere supremo è distinto dalle sue creazioni. 2.° In questa distinzione è una legge, con cui quelle creazioni si vanno esplicando.

A dir vero, questi principii sono antichi; ma sono del Gioberti in questo senso, che egli li richiamò in vita dopo ch'erano stati per lungo tempo disconosciuti. Ora, se noi riteniamo i principii, non intendiamo di ritenere l'estetica di Gioberti, sebbene questa pare che sia conseguenza di quelli; poichè l'autore vi frammischiò molti altri elementi, e tali che fanno cadere tutta l'estetica.

Ecco come Gioberti fa nascere l'arte. Nella teoria del sublime, ei vede che il bello ed il sublime

sono formati dall'idea di creazione; e l'idea di creazione per Gioberti è un sublime dinamico. Eseguita la creazione, nasce lo spazio ed il tempo, e dallo spazio e dal tempo nasce pure un sublime, che Gioberti dice sublime matematico. Il bello, dunque, esiste nello spazio e nel tempo, e suppone una forza creatrice, il sublime dinamico; ossia il bello esiste nel sublime matematico e nasce dal sublime dinamico. — Questo è tutto il magistero dell'estetica giobertiana. Qui potrebbe dirsi che, nel modo da lui tenuto, egli confonde ciò che esiste per opera di Dio e ciò che esiste per opera dell'artista, e che confonde la cosmogonia con l'arte; ma Gioberti giunge a questo, perchè l'arte per lui non è che quel modellare le cose secondo un tipo intelligibile.

Ora, innanzi tutto, noi dobbiamo vedere se esiste questo tipo intelligibile, ed esistendo quale luogo gli spetta nell'arte.

Il tipo intelligibile giobertiano non è una chimera; e che esista può dimostrarcelo pure quell'eterna discussione intorno alla sua esistenza, e le scuole de' concettisti, de' nominalisti, e via dicendo. E come questo tipo esiste nell'arte, esiste pure nella critica; perchè l'arte in un certo tempo fu riposta nel togliere dalle cose reali tutto quello che hanno di brutto, e modellarle secondo una certa idea. Sicchè, non cadendo alcun dubbio quanto all'esistenza di questo tipo, ci resta solo a vedere qual luogo esso debba avere nell'arte. E, per potere giungere a risolvere questo problema, noi esamineremo prima psicologicamente i fenomeni dell'arte.

Allorchè l'artista crea, egli deve avere una cagione la quale risiede in un fatto occasionale esteriore. E questa cagione, di qualunque natura essa sia, certo modifica gli animi diversamente, secondo la loro diversa situazione: il che, non bene inteso

dai sensisti, mena a conseguenze estreme e pericolose. Dopo questa modificazione, l'artista dimentica l'occasione che produsse in lui quello stato, e resta ondeggiante, eternamente confuso, se non è vero poeta; ma il poeta, vinto lo stato di confusione, vede come un fantasma, come un'immagine misteriosa, e sente il bisogno di riprodurla, di manifestarla in un modo sensibile. E niuna manifestazione poetica è possibile, senza questo fantasma interiore preesistente. L'opera esteriore deve corrispondere ad un tipo, ed il tipo è quel fantasma; ma questo fantasma è l'idea specifica, è l'esemplare di ciò che esiste, come crede Gioberti, ovvero è creazione dell'artista, è individuo, come vuole Hegel? Se l'idea specifica, astratta, opera d'intelligenza, preesistesse nell'animo dell'artista, noi non avremmo che figure squallide, quali può produrre il freddo intelletto. La Psiche di Tenerani ha qualità specifiche e qualità accidentali, e le une debbono essere accompagnate con le altre, perchè quel fantasma, perchè l'idea acquisti persona; e certe qualità sono accidenti rispetto al reale, ma qualità necessarie rispetto all'idea dell'artista, il quale, con una certa sua attitudine, vuole ora destarci una certa malinconia, ora una certa maraviglia; e, per contrario, molte qualità specifiche sono tralasciate. E se tutte le qualità dovessero essere specifiche, si avrebbero figure generali e non l'individuo secondo l'idea dell'artista. Il tipo, dunque, dell'artista non è il tipo specifico, ma il fantasma creato dall'artista, l'individuo compiuto, ed è facile creare le specie, ma non è ugualmente facile creare l'individuo ed animarlo.

Ora il tipo è un'idea pura e non esiste disgiunta da una forma sensibile che la riveli, nè è possibile una forma se non in quanto manifesta un'idea. Qui viene Kant col suo schema, e ravvicina all'intelligibile il sensibile, e vuole che questo si con-

formi a quello, e, modellate a questo modo le cose, egli crede che qui stia l'opera d'arte; ma questa è opera di giudizio, ed è comune a tutti gli uomini, e la poesia allora sarebbe ben poca cosa, sarebbe formale, consisterebbe in dar forma alle cose secondo certe idee eterne. L'arte di Gioberti sarebbe mai una semplice sintesi senza vita?

Gioberti vede analisi in quanto il tipo intelligibile preesiste al sensibile, e sintesi in quanto l'artista ravvicina questi due termini con l'aiuto d'una facoltà estetica fantastica. Questo cammino è ordinario nella vita umana; ma nel poeta noi non vediamo prima la coscienza dell'idea, e poi del fantasma, con cui l'idea deve essere vestita. Il fantasma contiene l'idea inconsapevolmente; è un'immagine, un inviluppo misterioso, che nasce con l'idea. Nella concezione poetica, non si riconosce analisi, sebbene si riconosca prima e dopo di essa. Nel momento della creazione, tutto è simultaneo nel poeta; ma prima egli deve soggiogare l'idea con gli studi materiali, e dopo, deve badare alla finitezza dell'esecuzione, deve rendere la forma tale che rappresenti come in uno specchio l'idea. Nè sempre si giunge nonostante ogni fatica, ad esprimere l'idea, quale apparisce nell'animo dell'artista.

Se nel momento della concezione non c'è analisi, neppure ci è sintesi dei due elementi, sensibile e intelligibile. Gioberti non dà all'artista una forza creatrice perfetta; e, giunto a dire che la fantasia crea in quanto modifica, egli pone pure codesto in dubbio, e dimanda se è possibile che l'uomo tolga a Dio tale potere creatore; ed infine conchiude che solo Dio crea, e che tutto quello che viene fatto da Dio è opera di Dio. Ora noi, senza porre ciò in dubbio, diciamo che pure l'uomo crea, e che quello che è attributo e pregio dell'uomo, è attributo e pregio di Dio. La fantasia è creatrice in tutta l'estensione del termine.

Quanto all'idea di Gioberti, se per la preponderanza del tipo intelligibile si vuole intendere che in ogni opera d'arte dobbiamo dalla forma innalzarci all'idea che da essa è rivestita, non v'ha più alcuna difficoltà. Ma, se si vuole che l'idea preponderi sulla forma, noi avremo allora due sistemi contrarii ed esclusivi: quello di Gioberti e quello di Hegel.

Hegel vuole che ci sia armonia tra l'idea e la forma; ma quest'armonia deve interpretarsi nel seguente modo. Noi possiamo avere una concezione immensa e non raggiunta dalla forma; possiamo avere una grande e bella idea e la forma minore dell'idea: così in Leibnizio vedremo un gran disegno di poema, non rappresentato corrispondentemente. Ora, se Gioberti intende che è così bella, così sublime la sua idea, che niuna forma può mai raggiungerla, la cosa può prendersi nel senso sopraddetto; ma in tal caso, il difetto non è dell'arte. E poi, dimandiamo: l'ideale deve necessariamente esistere in un momento solo dell'arte, in questo momento romantico e cristiano, che Gioberti considera? Ed in questo momento l'armonia di Hegel si traduce in una corrispondenza tra l'idea e la forma; sicchè tutte le forme sono necessarie e buone secondo le idee, e se il concetto è confuso ed indeterminato, pure così deve essere la forma. In un altro tempo abbiamo eguaglianza tra l'idea e la forma, e allora l'ideale è l'ideale greco. Ma, cessato questo momento, non essendoci mezzo come uguagliare questi due termini, essendo la forma debole ed imperfetta rispetto all'idea, finchè abbiamo corrispondenza noi abbiamo anche ideale; ma la corrispondenza dev'essere una condizione del tempo e non capricciosa.

Secondo Hegel, quel ch'è ideale è assai più bello di quello che esiste realmente; e Gioberti crede che ciò possa stare nelle grandi cose, ma nelle mi-

nute il reale avanzi l'ideale. Ora, niuno pone in dubbio che non c'è nè bello nè sublime, che possa uguagliare gli spettacoli della natura. Ma Hegel intende parlare di queste cose in quanto non hanno vita, non hanno spirito. Hegel vuol vedere improntato lo spirito nella faccia esteriore delle cose, e in questo senso l'ideale non è il reale, ma una creazione che è tra l'uomo e Dio, e che ci dà come un segno del nostro avvenire.

Daremo ora come un corollario di quello che abbiamo già detto, per determinare ciò che bisogna pensare dell'Estetica di Gioberti. Alla dottrina del bello, che è il fondamento dell'Estetica di quest'autore, succedono quelle del sublime e del meraviglioso, e le applicazioni storiche.

In tutto il libro del Gioberti, noi non possiamo non vedere che egli, per amore di sistema, spesse volte cade in errore, ed altre volte, per certe felici inconseguenze, si vede dominato dalla verità e la manifesta, dimenticandosi del principio donde è partito. Questo vacillare nei principii, questo trionfo della verità, noi lo vediamo in Gioberti allorchè viene al sublime. Perocchè, se egli nel suo principio aveva cercato di combattere Locke e Kant, perchè l'uno escludeva lo spirito e l'altro tutto riponeva nello spirito, quando poi viene al sublime accetta la teoria di Kant e si sforza di applicarla alla sua formola ideale. Noi, conoscendo qual è il principio di Kant, vedremo pure come Gioberti, accettandolo, è caduto in contradizione col suo principio. Per Kant, la tendenza dello spirito è alla massima unità dei concetti subbiettivi dell'intendimento, per mezzo delle idee; ossia le idee servono ad unificare i concetti, e i concetti le immagini. Queste idee sono tre, Dio, l'uomo e la natura; e quelle forme pure, con cui si rivelano, sono matematiche, quando si rapportano allo spazio ed al tempo, quando sono forme sensibili; e sono dina-

miche, quando operano di per sè sole, come sostanze o forze. Ciò Kant applica al bello ed al sublime; e quando l'idea è Dio, essendochè l'infinito non può abbracciarsi, nasce il sublime, e quando vengono le altre idee, non si ha più il sublime, ma il bello. Dal che si rileva che nel concetto del sublime vi sono due cose: 1.° il dinamico e il matematico, che si trovano da per tutto; 2.° l'infinito, che non si trova in niuna cosa. — Secondo questa teoria, il sublime è nell'uomo, e al di fuori non ci ha che cause occasionali per risvegliarlo. Ora, Gioberti ha ritenuto questo principio, ma ha detto che era incompiuto e si è sforzato di adattarlo alla sua formola ideale. Ma qui appunto è riposto il suo errore. Kant sosteneva una tale teoria, perchè la sua filosofia tutto faceva consistere nello spirito, ed era un fenomeno per lui tutto quello ch'era al di fuori. Ma per Gioberti tutto ciò che esiste è vero, reale, ed è distinto da Dio, ed abbiamo o l'idea di forza e di creazione, o lo spazio ed il tempo, nel quale quella forza opera; abbiamo o il dinamico o il matematico. Ora per Kant questi elementi sono nello spirito e quindi la sua teoria è estetica; per Gioberti, sono nelle cose, e quindi la sua estetica è una cosmogonia.

Passando all'applicazione dei principii, Gioberti ammette due specie di sublime, siccome aveva fatto Hegel, cioè il sublime positivo ed il sublime negativo. Ma Hegel considerava che l'idea poteva vedersi come sviluppata in tutte le cose, che poteva vedersi Dio nelle cose, e questo egli chiamava sublime positivo: considerava che poteva vedersi Dio come separato dal mondo, e tanto più grande quanto questo più s'annulla rispetto a lui; e questo concetto egli chiamava sublime negativo. Gioberti, non volendo da sua parte accettare il sublime panteistico di Hegel, ritenne solo il linguaggio: e chiamò sublime positivo quello che pre-

senta allo spirito l'idea di creazione, e negativo quello che presenta l'idea della distruzione e del nulla. Qui però è da notare una bella e vera riflessione del Gioberti in quanto al suo sublime negativo. Egli dice che il sublime negativo non potrebbe nascere se l'uomo non avesse il concetto della creazione, perocchè l'uomo in tanto è colpito dalla distruzione, in quanto essa richiama alla sua mente l'idea della creazione, che dà esistenza a qualcosa. L'uomo, dunque, ha due estremi di sublime, la creazione ed il nulla; e l'uno e l'altro essendo superiori all'intendimento umano, può dirsi che solo l'infinito costituisce il sublime. Gioberti lascia il sublime positivo di Hegel, ch'era una concezione panteistica, e ritiene e distingue solo il sublime negativo. Dopo il sublime, passa il Gioberti al maraviglioso. E qui, con molto giudizio, ha distinto il soprannaturale dal misterioso. Senonchè, tra queste due specie noi non vediamo solo differenze di forma, come vorrebbe Gioberti, ma d'idee ancora. L'arte consiste nel rappresentare le qualità dello spirito, inconsapevolmente, misteriosamente; sicchè il misterioso è parte essenziale del bello e del sublime, e deve accompagnare sempre l'arte. Non è così il soprannaturale, il quale sussiste in certi tempi con certe condizioni, e noi possiamo vederlo nella pratica. Il soprannaturale può presentarsi sotto le forme di una rivelazione, con che l'uomo si sforza di spiegare i destini umani; ed in questo senso ogni tempo ha avuto il suo soprannaturale, in questo senso esso è poetico, ma è condizione dei tempi e non dell'arte (tale la magia, che sparisce con lo sparire di certi tempi). L'oltrenaturale può presentarsi come effetto della fantasia del poeta, e ciò accade quando l'artista sceglie un fantasma per rappresentare un concetto; ed in questo senso è condizione dell'arte e riguarda l'esecuzione. Così Milton spiega il male e la caduta; Klopstock, il

rimedio di quel male, la redenzione: qui però il soprannaturale è puro, è idea. Ma in Dante il soprannaturale è nel campo fantastico, non nel concetto; il che si traduce nell'illusione, la quale, come bene osserva Gioberti, non deve essere sentimento della realtà, ma del fantastico; ossia non deve giungere fino alla realtà delle cose, ma lasciare intravedere la fantastica concezione del poeta. Così Goethe e Lesage, mettendo in iscena il diavolo vestito da uomo che cammina e vede, vi lasciano scorgere che quello è un mezzo fantastico ritrovato dal poeta per avere occasione di satireggiare l'umanità.

Una terza specie di oltrenaturale risguarda la natura stessa, e si ha quando l'uomo, esaltato da una passione violenta, non è più nello stato d'intelligenza, ma è dominato dalla fantasia. Questo che avveniva al Tasso, quando gli pareva di essere perseguitato da uno spettro, può avvenire ad ognuno che si trovi agitato dal rimorso o dal dolore o da altre forti passioni. Ma queste specie diverse di oltrenaturale non sempre sono vive nell'arte nè sempre allo stesso modo. Questo soprannaturale deriva da una modificazione dell'animo per qualunque cagione; è un fenomeno interiore, che chiede di manifestarsi al di fuori. Shakespeare seppe bene manifestare questo soprannaturale; ma Voltaire, introducendo l'ombra di Nino nella sua *Semiramide*, temè che non dovesse far ridere gli spettatori; il che dimostra, da una parte, che quello non era più il tempo di quelle forme, e, dall'altra, che il poeta stesso non aveva saputo per gradi preparare quella scena, in modo da illudere. Ora il Gioberti non distingue a questo modo il soprannaturale, e, confondendo tutte queste tre specie in una, lo mette accanto al misterioso e insieme li chiama elementi accessorii del bello.

Avendo parlato del maraviglioso, veniamo alle

applicazioni che ne ha fatte e che sono brevissime. E di ciò non avremo a maravigliarci, considerando che Gioberti voleva solo cangiare il principio di Hegel, per non giungere all'ultima inconseguenza. Ora, in queste applicazioni, a noi pare che il metodo che tiene Gioberti sia falso e dubitativo. E, difatti, come mai si può trovare arte nelle origini dei popoli, quando l'arte o non v'è o è imperfetta ancora? Come partire dalle famiglie camitiche e semitiche per trovar l'arte, quando essa non ancora aveva acquistato una forma particolare? Eppure il Gioberti, dopo lunghe investigazioni sull'antichità più tenebrosa, viene finalmente all'arte greca, che doveva essere il punto di partenza. E qui, trovando egli il fatto contrario all'idea, si vede tutta la dubbiezza del suo pensiero. Egli, che avea posto l'arte nella preponderanza dello spirito, non poteva trovar questo nell'arte greca; e, intanto, non sapeva non chiamarla perfetta. E però si sforza di dimostrare che il bello greco esisteva, perchè ancora esisteva la memoria della creazione, la quale memoria sussisteva per l'intûito e per la parola. Sbrigatosi così dell'arte greca, passa al Cristianesimo. E qui ognuno crederebbe che Gioberti sia per isviluppare tutto il suo sistema, applicandolo al fatto; ma egli tratta di ciò brevemente, e, detto quali erano i tipi cristiani, riduce tutta la parte ortodossa in Dante, ed applica alla *Divina Commedia* la sua formola ortodossa, escludendo Milton e Klopstock, ed ammirando al tempo stesso le loro creazioni. I pregi di Dante sono tre: di avere unito tutte le favelle per formare una lingua bellissima; di avere avuto un talento ontologico e psicologico; e di essere stato il padre della civiltà moderna. Queste cose erano state già dette da altri, e Gioberti, da sua parte, non potè se non animare allo studio di Dante e della lingua nostra.

Veduto il sistema e le applicazioni di Gioberti,

noi vogliamo dire qualche cosa in generale del suo libro e di lui. Quanto al libro, bisogna dire che fu un avvenimento per l'Italia; imperocchè, fin che esso non apparve, non si era fatto che riprodurre Aristotele e i francesi; e lo stesso Beccaria mostrò questa tendenza, riproducendo Condillac. Ora il Gioberti è stato esempio agli italiani per mostrare che chi scrive deve conoscere tutto quello che s'è fatto innanzi a lui, e che non deve riprodursi quello che più non ha vita. Quanto all'autore, risguardandolo non come filosofo ma come estetico, dobbiamo dire che con questo libro non ha voluto far altro che un articolo da enciclopedia, e che noi aspettiamo da lui un libro compiuto.

Il De Sanctis, dopo avere così trattato dell'italiano e contemporaneo Gioberti, raccoglieva le fila del corso sulla storia della critica e tornava a considerare le

## Condizioni presenti della scienza estetica.

Giunti al termine della storia della critica, facciamo di guardare in una sola veduta tutto il cammino che noi abbiamo percorso insino a questo punto; e ci si presenteranno non idee confuse, accidentali, indistinte, non opinioni particolari, ma un quadro di opinioni, che segnano il progresso del pensiero umano. E difatti, da Aristotele infine ad oggi, noi là ci siamo indugiati dove abbiamo trovato un nuovo passo, una nuova idea. — I moderni si rinchiusero nel cerchio hegeliano, e tutti ritennero l'idea e la forma, sebbene avessero adoperato talvolta altri termini come l'intelligibile e il sensibile, e via. Ma noi, lasciando questo circolo delle medesime idee, dimandiamo se negli hege-

liani si trovino tutte le concezioni di Hegel o se vi sia qualche cosa propria e particolare di Hegel, rimasa in lui. La libertà e la spontaneità della concezione artistica è idea propria di Hegel; e noi non dobbiamo far altro che formolarla.

Gioberti, e prima di lui sant'Agostino ed altri ancora, hanno detto che l'arte è l'uno nel diverso; è l'arte che lavora sopra materiali diversi, che li spoglia delle parti brutte, che sintetizza e modella le cose secondo un tipo preesistente. Ma, per Hegel, l'unità deve essere creazione in sè stessa, simultanea, spontanea, inconsapevole. Coloro che pongono l'arte nella varietà ridotta ad unità, nella melodia, separano Dio dalle cose. Hegel, per contrario, vede Dio immanente nelle cose, vede l'idea che si sviluppa con esse; e di qui la concezione panteistica. Nella storia della critica, l'uomo, che considera i fenomeni dell'intelligenza, che guarda pure da alto il mondo morale, non può penetrare fino nell'avvenire, ed antivedere il cammino che l'umanità seguirà, come accade di fare nelle scienze fisiche; e però, limitandosi al presente, egli deve credere che quello sia l'ultimo passo che l'umanità poteva dare in questa via, e considera il presente come situazione estrema: il presente per lui è l'eternità. Ed una ripruova di ciò possiamo averla in Hegel, il quale, giunto ai tempi suoi, credette che non potesse andarsi più in là, e che l'arte avesse percorso tutto il suo cammino.

Un'altra scuola, diversa da quella di Hegel, detta dei progressisti, crede che l'umanità mai non si rallenti nel suo cammino, che mai non invecchi, e che camminando ringiovanisca sempre.

Ora dobbiamo dire che Hegel, il quale tanto lavora sul passato, e che, restringendosi poi al presente, lo considera come situazione estranea, non passa sotto silenzio la questione del futuro. Ma, quando Hegel volge l'occhio al futuro, egli

non vede che il passato. Noi diremo che, se tutte fossero determinate le leggi dello svolgimento dello spirito umano, tutto potrebbe vedersi il mondo morale, che deve ancora manifestarsi; siccome si determina il ritorno di una cometa quando si conoscono tutte le leggi cosmiche, con le quali l'universo si governa maravigliosamente. Ed Hegel avea pure innanzi alla mente certe leggi, con le quali credeva che l'umanità dovesse procedere. E noi vedremo queste leggi, esaminando prima psicologicamente l'artista e i fenomeni interiori indipendentemente dalla storia, applicando poi alla storia queste teorie, ed infine investigando se l'arte è eterna o transitoria. Ma, prima d'investigare il vero, facciamo di allontanare gli errori e i pregiudizii.

Hegel distingue nell'umanità: 1.° il momento senza coscienza, il momento in cui lo spirito è confuso con le cose e non si rivela in alcun modo; 2.° il momento in cui lo spirito comincia a separarsi dalla materia, e riconosce sè stesso al di fuori; 3.° il momento di riflessione, in cui lo spirito si ripiega in sè stesso e si riconosce in sè stesso. Nel 1.° momento non vediamo che sensibilità; nel 2.° l'arte, cioè lo spirito rivelato al di fuori; nel 3.° è la scienza, che considera i fenomeni in sè stessi. Di qui si vede che l'arte tiene il mezzo, e che dalla sensibilità nacque l'arte e da questa la scienza. Ma che cosa intende Hegel per arte? Non certo quello che intendono Gioberti e i critici francesi. Hegel assume questa formola generale: il fine dell'arte è l'arte; essa trova ragione in sè stessa: l'arte risponde ad un bisogno tutto proprio. Per Gioberti, l'arte è la veste dell'idea, è la veste della scienza; e a questo modo l'arte non morrà mai, chè mai non perisce la scienza, mai l'immaginazione non abbandona l'uomo.

Secondo Hegel, il suo sublime panteistico, la

sua idea, è Dio, e si sviluppa nelle cose. Ma noi, che abbiam rifiutato il panteismo, considereremo l'idea fuori di questa immanenza di Dio nelle cose.

L'artista comincia con esser creduto strano di mente, quando vede le cose secondo un certo fantasma ch'egli ha creato, diversamente da tutti gli altri, e fa cose che possono spiegarsi solo in lui. Si trova in qualche momento di ozio, di mancanza d'interesse per le cose di questo mondo, e con una fantasia riboccante, non contento d'una trista e bassa realtà, si forma un mondo immaginario, di capriccio, un mondo fantastico. Questa è la fanciullezza dell'arte; è quel fanciullo di Leopardi, che raccoglie e riunisce tanti sassolini e fabbrica un picciol edifizio, e poi lo distrugge e poi lo modifica. Ma queste costruzioni naturali del nostro spirito non hanno nulla di serio. Viene appresso la maturità dell'ingegno, e l'uomo si vede dinnanzi un problema, che è il tormento dell'anima generosa. Allora ei fa d'investigare i destini dell'uomo; allora sente levarsi nella sua mente il dubbio dell'avvenire; allora ei fa a sè stesso quelle interrogazioni che il pastore errante del Leopardi faceva alla luna, e domanda: — Che cosa sono io? che è, che sarà il mondo? — Questi destini, difficili ad intendere con la ragione, Iddio li ha interamente rivelati al poeta in certi momenti. Con quel suo dubbio, egli comincerà a gittar l'occhio nella realtà e farà d'interpretarla con un'anima elevata, ed applicherà al mondo tutto quello che si era formato nella sua fantasia, e sentirà il bisogno d'identificare sè stesso con un altro essere, sia una donna, sia la patria, sia Dio. A questo modo, l'uomo crede di avere sciolto l'enigma della vita e si acqueta. Ma, dopo un altro tempo, egli sentirà che queste cose esistono in lui, ma non al di fuori; si accorgerà che tutto è stato illusione; vedrà la scienza, il vero, che a poco a poco discaccia quel dolce imma-

ginare di prima; nell'artista allora sorgerà lotta tra la scienza e l'arte, tra la mente ed il cuore. Qui cade l'arte per ricostruire una nuova forma.

Ricapitolando, diciamo che ne' primi tempi gli uomini si abbandonano e vivono nel presente; che poi edificano e distruggono, ridendo essi stessi delle loro creazioni; che, infine, con maturità di senno cominciano a veder le cose quali sono, e si mettono nel vero, nel campo della scienza.

Dopo che ha mostrato Dio come l'Idea, Hegel mostra la triplice forma dello spirito nel manifestare l'idea: l'arte simbolica, l'arte classica, l'arte romantica, con la quale l'arte decade, e, per Hegel, non è più possibile l'arte. Ora a noi pare che si debba cercare, indipendentemente dall'idea fantastica hegeliana, un principio motore, che spinge l'uomo a queste tre manifestazioni. Questo principio è il gran problema dell'universo, Iddio, l'uomo e la natura: enigmi cui si volge lo spirito in ogni suo momento. E non c'è uomo che pensi il quale non abbia, in qualche momento di raccoglimento, meditato su quest'essere nostro a noi stesso ignoto. Quando l'uomo si affoga ne' sensi e non pensa ad altro che a ciò che vede, quando non ancora si è accorto di essere uomo, questo travaglio sublime non è cominciato, nè l'arte nè la scienza; ma, tosto ch'egli è fuori della condizione del bruto, tosto che il senso non è più la sola vita dell'uomo, l'immaginazione e l'intelletto cominciano a tendere a quei tre problemi, e l'arte dal suo canto finge con l'immaginazione ciò che ei desidera e non giunge a spiegare, e l'intelletto dall'altro si sforza di scoprire, ed agita sistemi, guerreggia con verità ed errori, medita la filosofia. L'uomo tende a quella trilogia con la finzione e col raziocinio, colla fantasia e coll'intelletto, con l'arte e con la scienza. Sicchè noi siamo condotti ad un medesimo segno da due vie diverse, dal-

l'immaginazione e dalla riflessione e la religione riunisce la scienza e l'arte.

Ora l'immaginazione bramosa percorre tre stadi nella ricerca che propone, e, non raggiungendo mai il suo scopo, non risolvendo mai i problemi proposti, opera e vive. Nel primo stadio, non vede che fenomeni, non si eleva allo spirito, resta al sensibile, e si sforza col sensibile di fingersi Iddio. Accozza fenomeni esteriori, fatti, accidentalità; dà loro grandissime proporzioni e crede così di formarsi un mondo nuovo: ma, essendo partita dai sensi, con l'ingigantirli è restata nei sensi. Il mondo, che l'uomo si aveva finto e che credea diverso dal suo, è il suo stesso mondo sensibile; onde si avvede di non avere, nel primo stadio, raggiunto nulla. Questo è lo stadio degli Egizi, dell'arte simbolica. Uscito l'uomo dai sensi, entra nel campo dello spirito; e qui con lo stesso sforzo, per lo stesso studio di sapere, si mette in una nuova via, e comincia un nuovo lavorio; e qui dapprima unisce l'anima ed il corpo, l'idea che forma e dà a Dio gli attributi dell'uomo. E, facendo Dio a sua immagine, colle umane perfezioni, crede a questo modo di avere raggiunto lo scopo che si proponeva. Questo è l'antropomorfismo dei Greci, di cui parla tanto Hegel; è Dio fatto a similitudine dell'uomo, come dice un acuto scrittore; è il classicismo. Ma, siccome nel primo momento di cui abbiamo parlato, nel momento de' sensi, l'uomo rimane, dopo tutti i suoi sforzi, sempre ne' sensi; così ancora in questo secondo momento, in cui entra lo spirito e si mette in relazione col corpo, l'uomo, immaginando perfezioni, immagina sempre le sue perfezioni. Egli resta all'oscuro sopra ciò che cercava e corre in un altro campo. Disprezza il fenomeno, la forma, non vede altro che spirito sotto qualunque apparenza, e comincia così il terzo momento, l'arte romantica, che noi abbiamo ve-

duta innanzi. Nell'arte classica e nell'arte romantica all'epica succede il dramma, alla mera esteriorità succede lo spirito, che si rivela fuori di sè. La scultura, la pittura, la musica, e tutte quelle poesie in cui si vede un'idea sotto le apparenze sensibili, succedono alle piramidi ed alle gigantesche opere di mera esteriorità.

All'ultimo sforzo del romanticismo per risolvere i tre problemi dello spirito segue Kant col criticismo della ragion pura, e condanna lo spirito a non vedere mai altro che sè stesso. L'uomo non vede che sè stesso: restò in sè stesso nel periodo dei sensi, restò in sè stesso in quello dello spirito, e tutte le sue investigazioni sulle cose sovrumane restarono rinchiuse in lui ed egli non finse mai altro che sè a sè stesso.

Kant lasciava due vie dopo il romanticismo, vie opposte che procedevano dalla medesima origine, L'uomo che, esauriti tutti i suoi mezzi per conoscere, resta in ultimo nell'ignoranza, non ha altro scampo che la voluttà o la disperazione; onde da un canto è Byron e dall'altro Leopardi; il primo, vivente la vita animale e sensitiva dell'uomo; il secondo, più elevato e sdegnoso, maledicente il mistero. In questi ultimi due stadi, conseguenti ai principali che ebbero l'arte e la scienza, cioè la ricerca del mistero dell'universo, è da notare che esiste ancora un fonte artistico, e non tutto è prosa, come hanno preteso alcuni critici. I ritorni alla speranza ed alla vita, la disperazione posta nel contrasto del cuore con la mente, sono fonti incontrastabili di poesia.

Ricapitolando il fin qui detto, diciamo: il mistero dell'universo è fonte comune e scopo dello studio dell'uomo: l'arte e la scienza sono due vie per raggiungerlo. La prima tenta la via de' sensi, poi quella de' sensi e dello spirito, ed infine quella dello spirito. E, quando l'uomo esaurisce tutta la

sua natura e resta nell'ignoranza, allora lo sconforto lo vince e nasce la voluttà e la disperazione. E però bene dicono coloro che chiamano Leopardi il poeta dei suoi tempi, il poeta che ha cantato la nenia dell'arte. Posto questo principio dell'arte, noi dobbiamo ricercare quando l'arte finisca, e se sia vero che la scienza le sopravviva, e se essa compirà la sua destinazione.

Parlando della poesia, abbiamo detto questa parola: " enigma dell'universo "; ed abbiamo pure detto che, intorno a questo punto, si è aggirato sempre lo spirito dell'uomo. Ma l'universo non si è presentato come mistero, come enigma al poeta: i destini umani, difficili ad intendere con la ragione, Iddio li ha rivelati al poeta. Sicchè siamo noi che ritorniamo con la riflessione sulle opere della spontaneità; e questa critica sulle cose che i poeti hanno fatte inconsapevolmente, è già un gran progresso.

Gli uomini, ad una prima veduta della quistione che essi si propongono, credono già di averla risoluta e si acquetano; ma, ritornando sopra di essa più e più volte, e dopo molto tempo e molte esperienze, giungono o a vedere la possibilità di risolverla, o il mistero e l'enigma. Lo stesso accade anche nell'arte. L'arte è fiducia, è fede, quando compone e ricompone i fenomeni a suo modo, quando rappresenta vivamente i caratteri e le passioni; e assai tardi, ai tempi del romanticismo, comparisce il mistero, e la questione non più si presenta come solubile, ma come un enigma, che tutta ci agita la vita. Quest'ultimo stato è la condizione dell'arte di oggi, e, volendo guardarlo più da vicino, vedremo che ciò che distingue la forma moderna è il vago e l'indifferente; ed essa è vaga perchè non scolpisce, non rinchiude il pensiero e lascia libero campo all'immaginazione, ed è indifferente perchè i poeti si aggirano per tutto il mon-

do, in tutte le forme, in tutt'i tempi, sebbene sotto questa veste essi cerchino sempre di esprimere un'alta idea. E questo è effetto del mistero, da cui è governata oggi l'arte: l'enigma rende indeterminata ogni situazione, indeterminata la forma; l'idea richiama tutto a sè lo spirito del poeta, e però disprezza la forma.

Da Dante in fino a noi si sente come un vuoto incolmabile nei desiderii e nelle passioni dei poeti, che Schlegel chiamò vita del futuro; e ciò nasce dal pensiero di non potere mai acquetare la fantasia e l'intelligenza. E, non avendo l'uomo trovato di che far pago il suo spirito, si gitta in un altro mondo con un sentimento implacato, si gitta nel mistero e nell'indefinito. E la parola " arcano ", usata dagli artisti e da' critici, non dimostra che questo stato; e negli altri il sentimento del mistero è già divenuto convinzione, e tutti i critici oggi hanno d'innanzi la questione degli umani destini. E se vuolsi seguitare tutto il cammino che hanno fatto e l'arte e la critica, si troverà ch'esse vanno d'accordo e hanno un unico scopo. Così, quando i critici pongono forme esterne come figure della realtà, gli artisti credono, da un'altra parte, di potere nel mondo giugnere fino a scoprire i destini dell'uomo. — Hegel lascia le forme esteriori e ripone l'arte nel bello; e, dopo tante investigazioni, conchiude che l'uomo vanamente si sforza di conoscere il bello, che in alcuni momenti si rivela all'artista come una certa idea, ed al filosofo si mostra come una certa cosa, ch'egli non sa determinare. Sicchè del bello noi possiamo vedere gli effetti, non la natura; e la questione intorno all'umano destino è, come il bello, un mistero; e questo destino sotto le forme di mistero è il carattere della poesia odierna.

Lo Schlegel, comparando l'arte degli antichi con quella di oggi, dice che negli antichi l'idea era fi-

nita, ne' moderni infinita; ma dove l'idea è finita, la poesia è distrutta; e pure niuno giunge alla grandezza degli antichi in poesia, ed i romantici (più dei classicisti, i quali si arrestarono alla forma) s'innalzarono fino all'idea, ed intesero ed ammirarono gli antichi.

Hegel termina la sua Estetica col dire che l'arte ai tempi nostri è morta, e che la scienza le ha tolto il luogo; ma noi abbiamo veduto, per contrario, che vi ha ancora molta poesia nella inquietudine che noi sentiamo per la lotta della scienza con l'arte, dell'intelletto col cuore. E poi, non è in tutto vero che l'arte e la scienza debbano andare scompagnate, e che dov'entra l'una l'altra sparisca.

L'uomo spesso analizza, esamina lo spirito, trova in esso diverse facoltà, immaginazione, sentimento e riflessione, ed immagina diverse epoche che corrispondono a quella. Ma, se la scienza analizza ciò che nell'arte è sintesi, non per tanto l'una e l'altra hanno uno stesso scopo e procedono ugualmente. E quando l'arte raccoglieva cose immaginarie, anche la scienza faceva il medesimo, ed era un ammasso di fenomeni immaginarii composti e ricomposti per ispiegare un'idea. Quando l'arte correva al finito e si restringeva al mondo esterno, nel quale l'uomo voleva vedere rivelato sè stesso, la scienza creava il sensismo. L'arte si portò a un mondo sopra di noi, e la scienza salì all'intelligibile ed al sensibile. Nell'arte e nella scienza oggi troviamo agitata la questione circa il modo di sostituire l'essere al parere; sicchè l'una e l'altra sono sorelle e camminano per una stessa via, indirizzate a uno stesso scopo.

Il sistema dell'analisi aveva prima sminuzzato la scienza, ed oggi si fa ogni sforzo per unificare. La religione, l'arte e la filosofia oggi tendono ad unirsi; e ciò dimostra chiaramente l'invasione della filosofia nella poesia, e di questa nel campo di

quella. All'analisi nuda si sono sostituiti certi dati, il sentimento di certi principii, la fabbrica di sistemi che sono tanti poemi epici; invisibilmente, la scienza ha invaso l'arte. Prima i poeti si occupavano di Filli, ed oggi s'innalzano insino a Dio, all'infinito, al mistero; oggi si vede il poeta, che comincia a tormentare la natura, ad investigare e a trovare ragioni; ed in questo caso o egli si acqueta e termina con l'inno come Lamartine, o si dispera, e nel dubbio di tutto finisce con l'imprecazione come Leopardi. — Alle immagini antiche oggi si è sostituito il ragionamento; e saremmo tentati di chiamare Leopardi filosofo, se non vedessimo in lui alto sentimento e fremito.

Ci resta ad esaminare in che senso si dica che l'arte oggi è morta; e, posto che l'arte non sia morta, quali sono le condizioni perchè essa diventi creatrice.

Volendo dimostrare che l'arte pur oggi esiste, che pure oggi essa può diventare creatrice, noi abbiamo da raggiungere uno scopo contrario a quello di Hegel; chè l'ultima sua conseguenza fu questa: l'arte oggi è morta. E noi vedremo che, considerata l'arte nel senso di Hegel, necessariamente doveva giungersi a questa conseguenza; ma che, usciti che si sia da quel circolo, può ben dimostrarsi il contrario, e può dimostrarsi che la scienza non combatte, non distrugge l'arte. Hegel ha preso l'arte in un senso tutto proprio e particolare; ed il simbolo, il classicismo e il romanticismo sono per lui la nascita, la vita, la fine; sicchè, dopo il romanticismo, null'altro resta, e l'arte sparisce del tutto. Egli ha voluto cercar di vedere effettuato il suo sogno fantastico, e, passando dalle apparenze all'essere, dovette mostrare prima l'arte e poi la scienza.

L'ideale di Hegel è la perfetta armonia tra l'idea e la forma, e non potendo trovare nell'uomo que-

st'armonia, egli obbliga l'artista a ritrovarla, non nel reale ma nell'ideale. Hegel trova quest'armonia ne' Greci, prima dei quali vede il simbolo e, dopo, la tendenza alla scienza, essendo che il corpo si stacca e lascia libero lo spirito. E però il romanticismo è un tempo di passaggio, che mostra l'abbandono successivo dell'arte e i primi passi della scienza. Egli vuole che l'artista debba essere inconsapevole dell'idea che riveste, che quell'inviluppo nel quale l'idea si manifesta debba essere misterioso, ma che l'idea ci sia. Ora è chiaro che questa spontaneità col Romanticismo è finita, e che alla fantasia si è sostituito il cuore ed il sentimento, le forme sono rimaste come semplice colore, non più credute in sè stesse; a ciò che si sente si è sostituito ciò che si è concepito. E possiamo dire che la letteratura tedesca non è spontanea, che quell'arte è figlia della scienza, siccome dice il Bozzelli, il quale, con la severità dei suoi principii, giunse a voler dimostrare che Schiller e Goethe non erano poeti. E generalmente sparisce la spontaneità allorchè l'uomo diviene dommatico, allorchè crede di creare col mondo esteriore il mondo del mistero. Laura fu una spontanea creazione del Petrarca, come Beatrice di Dante; ma i posteri intravidero in Laura un'allegoria ed in Beatrice raffigurarono la teologia. Allo stato dommatico succede lo scetticismo; e col dubbio su tutto, e con la necessità che in ogni forma si debba rivelare un'idea e che l'idea preesista alla forma (come nell'Aspasia del Leopardi, dove si trova un concetto astratto rivestito a quel modo, e Leopardi non ama una donna, ma l'idea che essa raffigura o meglio che il poeta stesso incarna in essa), lo scetticismo toglie fino la possibilità della spontaneità dell'arte. Ora, se Hegel pose l'arte nella spontaneità, ossia in quel corpo fantastico che inconsapevolmente riveste l'idea, cessato questo felice stato dell'arte, naturalmente egli do-

veva giungere alla conseguenza: che l'arte oggi è morta.

I lettori di Hegel vanno divisi in due schiere; e gli uni di accordo con lui dicono pure che l'arte è morta, ma senza intendere il vero senso nel quale Hegel ha riguardato l'arte. Gli altri, che hanno voluto combatterlo non uscendo dal circolo di Hegel, si son trovati impacciati; perocchè ammettere quei principii e non accettare la conseguenza è opera stranissima; combattere Hegel nel suo campo è opera impossibile. E però noi, riconoscendo che per Hegel l'arte è già morta, ci faremo poi a dimostrare che è viva, che anzi è bambina, e nata a nuova vita con gli ultimi poeti, in quanto essi e tutti gli uomini si sono rivolti all'enigma dell'universo e si sforzano di raggiungere il problema de' destini dell'uomo. La mitologia è una forma esteriore, con cui si è cercato di rivelare l'enigma della vita, quando non appariva così oscuro e misterioso, quando era credenza, era sentimento, era religione; ma, ammesso lo scetticismo, ammessa la vanità del tutto, ammessa l'impossibilità che si consegua quell'alto scopo per cui oggi combattono tutti, le forme sono divenute indifferenti, le forme non sono più essenza della poesia, ma sono necessarie come forme. La fantasia, che non corrisponde alla realtà, la fantasia come creazione, come idea essa stessa, quel tipo fantastico ch'era un sogno dei poeti, oggi è morta; ma in quanto la fantasia è una realtà, essa può essere ancora una forma.

Noi non possiamo dire che v'ha de' tempi in cui la fantasia abbandona l'uomo, ma diciamo che in certi tempi essa diviene reale; che le cose pure soprannaturali si presentano innanzi all'uomo come vere, come reali, e ciò per una cagione qualunque, per lo stato particolare dell'uomo. Così in certi momenti l'uomo si sente come ispirato, l'uomo è pro-

feta. Così a Bruto, la notte prima della battaglia di Filippi, parve veramente di vedere l'ombra di Cesare. Ma questo non accade sempre, e va errato il Gioberti, allorchè vorrebbe che Alfieri facesse comparire gli spettri come Shakespeare; non pensando che noi oggi non siamo rozzi ed ingenui, com'erano gl'inglesi del seicento; che, quanto a questo, ci bisogna rispettare le credenze dei popoli e non combattere col sentimento di tutti. Sia oggi nell'arte la fantasia, ma risponda a qualche cosa di reale; e questa fantasia non verrà meno mai, chè il fantastico è solo di alcuni tempi, il reale di tutti i tempi. Un secondo caso di fantasia possibile oggi si ha quando essa è un punto di partenza, è occasione all'artista; anche oggi noi c'innalziamo al sopranaturale, anche oggi ci abbandoniamo a mille pensieri fantastici, ma mossi da una cagione esteriore sensibile. Il dolce suono dell'arpa, i campi ridenti e coperti di fiori, il salice che ricopre una tomba, possono temperare per modo il nostro spirito e metterci in tale stato, che noi naturalmente giungiamo a richiamare un mondo di memorie, a crearci un mondo di speranze. Ed in questo senso la fantasia è anche di tutti i tempi. In Leopardi, la morte sensibile è occasione; e i diversi nomi non sono che diverse immagini eteree velate a quel modo. Nel *Consalvo*, la fantasia è punto di partenza del poeta, è occasione, non essenza della poesia, e, tolti il principio e la fine, resta poi la situazione, il cuore, l'uomo reale in un campo fantastico. Il terzo caso, in cui oggi la fantasia è possibile, anzi necessaria, è il bisogno che abbiamo del sensibile, per vestire e rivelare l'intelligibile, l'astratto, il bisogno della figura, di una forma corporea, per rappresentare l'idea, Dio. E, sbandeggiata pure la fantasia reale nel primo e nel secondo caso, deve necessariamente ritenersi nel terzo, come rappresentazione corporale dell'astratto. La

*Ginestra* del Leopardi è poesia di questa natura. Il concetto è astratto, ma rappresentato sensibilmente; il vero signoreggia, ma quelle immagini vive, quelle tinte oscure, quel presentimento d'una morte non lontana, quel fremito del poeta, sono veste poetica d'un concetto astratto.

Fin qui vediamo che la fantasia non è più l'essenza dell'arte, ma ch'essa è rimasta come reale nello stato di passione dell'uomo, come manifestazione esterna e sensibile dell'astratto. — Ci resta ora da stabilire l'essenza dell'arte.

Disgraziatamente, di questa parte ultima e costruttiva della critica fatta dal De Sanctis dell'Estetica hegeliana, non resta nulla nei quaderni che finora possediamo, e, se non sarà dato trovare altri documenti, converrà star paghi a desumerne i concetti capitali dalle cose che si leggono sparse nel corso della precedente trattazione.

# VI

## Lezioni sulla filosofia della storia e la storia

Di queste lezioni si hanno solo alcuni frammenti, in un quadernetto che comincia con un giudizio su:

### Il sistema di Vico.

Dei critici moderni, che hanno esaminato il Vico, i filologi l'hanno accompagnato passo passo e, o seguitandolo o combattendolo nelle opinioni speciali, hanno tentato ristorare qualche parte dell'antichità. Ma queste sono ricerche ingrate e povere di risultamento. Noi non abbiamo in animo di mettere in armonia con la storia la filologia e l'erudizione, chè queste non sono il fine, ma i materiali della *Scienza nuova*; e, invece di discorrere di queste cose, cercheremo di esaminare il metodo e il sistema del Vico, insino a questo punto non trattato da alcuno scrittore, per modo che non se ne conoscono nè i pregi nè i difetti.

E, quanto al metodo, il punto di partenza del Vico è la psicologia, e il suo cammino è tutto psicologico; e di qui viene quel continuo corso e ri-

corso dell'uomo e della società. Ma questo parallelismo esiste realmente ed ha un fondo razionale?

La società e l'uomo non sempre camminano di uno stesso passo; e noi abbiamo esempli di società che, per condizioni speciali, non percorrono gli stessi periodi dell'uomo e non si adeguano fra loro. Le società primitive, che escono dalla barbarie, fanno quello stesso cammino e finiscono nello stato di ragione; ma non può dirsi il simile delle società derivate, che nascono già grandi e mature. Ora Vico, restringendosi alle società primitive come la caldea, la greca e la romana, e considerandole isolatamente, non vide ciò che appartiene alla tradizione, e inoltre non vide quel caso straordinario di una società che nasca gigante: e difatti, quando viene alle società moderne, per esempio agli stati di America, egli si trova alquanto impacciato e non risolve il problema.

Pure, ammettiamo questa misura delle società e dell'umanità per mezzo della vita individuale. Il fondamento di questo parallelismo sarà sempre il fatto, l'osservazione, l'induzione; e in questo caso il metodo del Vico è empirico, non è fecondo d'applicazioni, il punto di partenza in esso sono i fatti e non i principii generali: quindi, quel circolo che si vede in Grecia e in Roma, quantunque ampio rispetto all'uomo individuo, è assai angusto per l'umanità intera. Per contrario, se il metodo fosse stato razionale, bastava una sola applicazione a illustrarlo. Onde accadde che poi si mutò metodo, e in Hegel e in altri filosofi si sostituì alla psicologia l'ontologia, e individuo e società furono trattati come mezzi per risolvere il problema dell'umanità e svolgere le leggi della mente e dell'universo. Che è la vera filosofia della storia, partente da principii generali, cui si subordinano filosofia e filologia. Nondimeno il Vico compiè un gran passo rispetto agli antichi ed entrò in una via nuova: l'errore non è

di lui, ma di quei suoi pedissequi seguaci, che non seppero uscire dalle tracce da lui segnate.

Il Jouffroy giudica che il Vico risolse nello Stato tutti gli altri elementi della società, e che non diè nè le leggi vere della storia nè un sistema suo proprio. Ma non bisogna confondere, come fa qui il critico francese, le opinioni particolari col sistema generale della *Scienza nuova*: fallaci sono moltissime di quelle opinioni, ma il cammino dell'umanità, il corso e il ricorso, è oramai ammesso da tutti, dal Cousin e dal Michelet come dai filosofi tedeschi. Il Cousin, da sua parte, additando nella *Scienza nuova* una lacuna, che sarebbe stata poi riempita dallo Herder, vede nel Vico la vita dell'individuo e delle società isolate, non di tutte esse nel loro insieme, nel loro legame e nel legame dei corsi e ricorsi: cosa ben naturale, egli soggiunge, perchè il Vico non andò oltre un primo passo, lasciando allo Herder di presentare ontologicamente la vita dell'umanità, prescindendo dagl'individui. Nonostante la grave autorità del Cousin, questo giudizio a noi sembra non solo troppo severo, ma superficiale, perchè nel Vico non c'è solo la vita delle singole nazioni, ma dell'umanità, e le sue epoche sono epoche dell'umanità tutta, che raggiunge un punto estremo per ricominciare il suo corso, per esempio col cristianesimo e la nuova barbarie o medioevo. Anche pel Cousin il Vico riduce tutto allo Stato; ma, se con ciò s'intende che il Vico considera come storici i fatti quando sono sociali, epperò costume e Stato, codesta è sua lode: che se invece si vuol dire che egli trascuri per lo Stato gli altri elementi, ciò è apertamente falso, non vi essendo libro che, come la *Scienza nuova*, abbracci tanti elementi e tante scienze, non escluse la geografia e l'astronomia.

## Herder.

Non per questa parte, dunque, l'Herder compie il Vico; ma v'è, in effetto, nella *Scienza nuova* una lacuna, riempita dallo Herder. Le leggi dell'umanità, delle quali parla il Vico, sono leggi formali, quelle del sentimento, della fantasia, della ragione, identiche in ogni tempo e luogo. E come chi fa la storia di un individuo non si ferma alle epoche della vita di lui, ma indica il cammino che compie la sua intelligenza, così chi fa la storia della società deve mostrare non le forme che sono sempre identiche, ma le idee, che mutano e sono progressive. Un fanciullo a quindici anni si trova, ora come in altri tempi, nell'epoca della fantasia; ma le idee del fanciullo di oggi non sono le idee del fanciullo dei tempi antichi. Il Vico dà una storia stazionaria; a una società segue un'altra, ma non si vede il retaggio che la prima lascia e l'influsso che ha sulla nuova società e il progresso che ne nasce. Ora questo considerare le idee vive, che lasciano le società morte, manca al Vico e si trova nello Herder, che non guardò le forme ma le idee; quelle soggette al corso e ricorso, queste sempre progressive. Si vede anche da ciò che il cammino del Vico era più facile di quello dello Herder.

Ma Herder, non avendo innanzi principii generali, volendo per via affatto empirica giungere alle leggi generali dell'universo, sforzò i fatti per dedurre la sua legge; epperò inesatti i fatti e inesatta la legge. Secondo lui, l'umanità non è nè fu se non quello che dev'essere; e così ammise una sorta di fatalismo nei fatti storici. I seguaci di Herder si dettero a studiare le varie parti che egli aveva riunite, come la morale o la politica, e, perdendo in estensione, guadagnarono in profondità.

Al Vico, dunque, si deve l'idea che la ragione governa l'uomo, e all'Herder l'altra che la ragione governa il mondo progressivamente. In una prima epoca, queste due idee rimasero stazionarie, e furono adorate e rappresentate poeticamente: esempii Lavoisier e Condorcet, che, chiusi in carcere o presso a essere condotti a morte, celebravano il progresso. In una seconda, cominciarono a sorgere tentativi per stabilire quale sia la missione dell'umanità e quale la legge onde la ragione governa l'uomo; e si tornò al passato e si studiarono le antiche cronache e storie e si raccolsero materiali, ma insufficienti a risolvere il problema; onde l'apparizione di sistemi affrettati. In una terza epoca, infine, si diè ogni opera per fermare la legge dell'umanità; ed Hegel vi si accinse a priori e a posteriori, filosoficamente e storicamente.

A questo punto si faceva un'esposizione piuttosto ampia della:

## Filosofia della storia dello Hegel.

L'Hegel, filosoficamente, abbracciò l'universo intero, del quale la storia è solo una parte; storicamente, essendo incompiuta la storia dei fatti, egli non trasse gran vantaggio da essi. Per questa incompiutezza della serie dei fatti, accade che sopra vi si edifichino sistemi diversi, come si vede nel Vico, nel Gioberti, nel Rosmini e nello Hegel. Nè solo la serie dei fatti è incompiuta, ma anche incerta, come si vede dalla critica che della storia romana fanno il Vico e il Niebuhr.

Ma, quantunque i fatti sinora raccolti non siano bastevoli e bisogni aspettare altri tempi, e i filosofi siano caduti gli uni sugli altri, tuttavia questi produssero un gran bene, perchè tennero lo spirito

in attività, nel sempre crescente desiderio di cercare nuovi fatti per determinare nuove leggi. L'Hegel, più di tutti, ebbe intelligenza dello stato vero delle cose, e con maggior profondità si pose alla soluzione del problema.

Per l'Hegel, la ragione è nelle cose, e si manifesta prima senza coscienza, e poi, nell'epoca umana, con coscienza. L'astratto per lui è un nulla, non esiste: tutto è fatto, tutto è positivo; ed è qui la maggiore gloria di lui, che, distinguendo lo spirito dalla materia, li concepì nella loro reciproca compenetrazione.

Lo spirito tende a distinguersi, passando dal meno al più determinato della storia; e il mezzo del suo progresso è l'interesse. Ma non già l'interesse nel senso egoistico, sibbene l'interesse come passione. L'uomo, operando pel proprio interesse, è costretto a conformarsi a un fine generale. Questo è, segnatamente, il cómpito dei grandi uomini, dei personaggi storici.

Le forme, nelle quali lo spirito apparisce, le forme dell'unione del subiettivo e dell'obiettivo, dell'individuale e dell'universale, sono la religione, l'arte e la filosofia, così disposte in ordine progressivo.

Nondimeno, dopo che Hegel ha tracciato questo stupendo disegno, quando noi siamo rimasti convinti della sua bontà, e desideriamo seguirlo, egli lo abbandona ad un tratto. E ci rammenta che il problema storico si può risolvere filosoficamente e storicamente; e se quello tracciato è il modo filosofico, egli si occupa a risolvere il problema storicamente, rappresentando solo ciò che si è manifestato nei fatti. E restringe il suo campo e domanda: quale forma prende lo spirito umano storicamente? E, dopo aver dimostrato che il subbiettivo e l'obbiettivo non possono essere uniti che nello Stato, conclude che, storicamente, la forma dello spirito umano è lo Stato.

Seguiva un compendio della filosofia della storia hegeliana, non fatto in modo estrinseco e pedantesco, ma con libertà e intelligenza e traducendo il linguaggio hegeliano in quello proprio dell'espositore e dei suoi ascoltatori. Ma noi stimiamo superfluo riprodurre questo compendio, che abbraccia così i concetti dell'introduzione di quel libro dell'Hegel, come le quattro parti di esso, sull'Oriente, la Grecia, Roma e l'epoca cristiano-germanica. Basterà riferire la conclusione:

Ora, volendo considerare questo lavoro di Hegel in generale, dobbiamo ricordare la modestia con la quale l'autore propose il problema, dicendo che la storia è lo spirito che si determina, e bisogna in essa porre i fatti come punto di partenza. Ma nelle mani di Hegel questa scienza era ancora bambina; epperò, nonostante tutte quelle proteste, i fatti in Hegel sono così generalizzati che, per esempio, la religione cristiana e il panteismo diventano la stessa cosa. Si vede da ciò l'inconveniente dei sistemi apriori. Per altro, l'Hegel evitò gli estremi; e accanto al necessario e provvidenziale, fece la sua parte all'arbitrario. E almeno altri cinquanta sistemi di filosofia della storia ci sono, oltre quello dello Hegel, i quali con la loro presenza dimostrano che tale scienza esiste; e da essi tutti, come da quello di Hegel, si ricava: che la ragione governa la storia, che la governa progressivamente, che questo progresso è subordinato al progresso dell'umanità, e che questo concetto è ancora oscuro.

## Storia e filosofia della storia.

Terminata l'esposizione delle varie forme della filosofia della storia, il De Sanctis si proponeva la questione: « Data la filosofia della storia, può la storia venirne modificata? ». E la risposta che dà a siffatto quesito è alquanto incerta, almeno nelle parole confuse degli scolari. A primo aspetto, gli sembra di potere risolvere il quesito con una proporzione: « La filosofia sta alla storia come la critica sta all'arte ». Ma, subito dopo, dichiara che questa è nient'altro che una sorta di analogia, perchè « l'arte è spontanea e la storia no », la prima è indipendente dalla critica, la seconda non sembra che sia indipendente dalla filosofia. Pure non giunge alla conseguenza logica, che è la risoluzione della « filosofia della storia » nella « storia ».

La filosofia della storia (egli dice) non è il capriccio di un uomo, ma il bisogno che sentono tutti in certi tempi di dar valore ai fatti; e questo bisogno l'hanno sentito a un tempo gli storici e i filosofi della storia, e in effetti noi vediamo molte storie condotte secondo la moderna critica (filosofia), senza che i loro scrittori abbiano avuto coscienza di alcuna teoria, e vediamo sostituire lo studio delle istituzioni a quello dei fatti, e i fatti subordinati alle istituzioni. Vico tentò per l'appunto di sostituire la società all'individuo; e questo indirizzo tennero altri storici in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Germania. Pure dapprima fu seguito in modo alquanto vago o angusto: Voltaire è scrittore grande, ma non storico grande, si desi-

dera in lui la gravità di Gibbon. Ma ora è evidente la modificazione che la filosofia ha portata nella storia, ed è ammessa da tutti. Allorchè si vedono in breve spazio di tempo comparire lavori storici come quelli del Thierry in Francia e del Troya in Italia, bisogna dire che la risposta alla dimanda è già bella e data, ed è affermativa.

Ma, risoluta questa questione generale, occorre vedere quale specie di modificazione la storia deve ricevere dalla filosofia. Problema risoluto di fatto nei grandi storici moderni, dai cui libri si ricavano i principii generali che debbono dirigere la storia moderna. Quando questi principii furono formolati in Germania, se ne ebbe diffidenza, e seguì una reazione, si tornò indietro, e ciò è durato per venti anni. In Italia, si reagì non solo contro la forza materiale del dominio francese, ma anche contro la forza morale delle loro idee; e manifestazione di questo movimento è il purismo, che, guardato da un alto punto di vista, abbraccia l'erudizione, la storia, l'arte, ed esprime il bisogno di ritornare a noi, al nostro passato, alle nostre tradizioni. Nè si sarebbe potuto andare innanzi senza questo sforzo di ripigliare il passato: giacchè, per creare, bisogna che si abbia coscienza di quel che è stato fatto, di quel ch'esiste.

Nello stesso quadernetto, seguono cenni su vari storici del secolo decimonono; e anzitutto su Carlo Botta, del quale il De Sanctis aveva brevemente trattato in uno dei corsi precedenti:

### Storia del secolo decimonono.

Botta fu il primo storico tra noi, che sentisse il bisogno del purismo e del ritorno al passato. Ed egli fu lodato come scrittore, biasimato come sto-

rico. Ma noi non lo biasimeremo nè loderemo bastandoci mostrarlo quale conseguenza dei suoi tempi. Egli, spinto dal bisogno che si è detto, si restrinse nell'àmbito di Grecia, Roma e Italia; e, in una sua prefazione, ci parla di storici patriottici, che tutto subordinano all'amor di patria, di storici morali che per solo criterio hanno la virtù, e di storici positivi, che, secondo lui, non vedono altro che il fatto (maniera di storia che sarebbe veramente la forma rudimentale, la culla della storia). Si scorge da queste dichiarazioni che il Botta non tiene conto dell'intelligenza e crede che il cuore basti a narrar la storia; e, infatti, egli vagheggiò di cingere l'alloro di Livio e di Tacito, e volle essere amico del proprio paese, e della virtù e della moralità. Ma, rispetto a Livio, egli si trovò in posizione svantaggiosa; perchè cominciò la sua storia (la *Storia d'Italia in continuazione a quella del Guicciardini*), da un punto in cui, a giudizio del Sismondi, essa era invece finita. Nell'ultima sua storia poi, gl'Italiani diventano qualcosa di secondario di fronte al grand'uomo che la domina: sicchè, in molta splendidezza di forma, il concetto ha qualcosa di rettorico. E, nella sua prima storia, la moralità consiste nell'adornare fatti comuni di sentenze anche più comuni: e se l'intenzione è quella stessa di Tacito, il risultato è ben diverso. Anche qui lo storico è angusto, lo scrittore coperto di veste bellissima.

Debole assai è il suo senso della realtà. Di Napoleone, avvolto da lui in pompe esterne, si ha quasi una caricatura; e par di vedere un uomo volgare impacciato e sbalordito innanzi a un uomo grande. E sembra che egli non abbia alcuna intelligenza del cammino fatto dagli italiani, di quel che fummo, e però non intenda quel che saremo, nè l'essere nè il divenire. E si sofferma sulle circostanze accidentali, ma tralascia le cose essenziali,

la parte viva, le istituzioni, le idee: talchè a me par di vedere un cadavere vestito lussuosamente. Cieco al moto delle istituzioni e delle idee, quando al termine della sua storia sparisce l'uomo grande, gli par che si sia di nuovo al punto di prima, nelle stesse condizioni in cui si era a capo di quel periodo storico. Egli segue Guicciardini, e riesce in ciò quanto alla materia e al modo di esporre i fatti; ma aborre le idee e ne ride, e a questo modo egli si è francamente separato dal cammino del pensiero moderno, e non si avvede che respinge il pensiero italiano indietro di alcuni secoli.

Dopo il Botta, il De Sanctis intendeva esaminare il Troya ed altri storici italiani; ma giudicò necessario passare prima in rassegna gli storici francesi: il De Barante, Agostino Thierry, il Sismondi:

Per vedere che cosa possediamo in fatto di storia, dobbiamo ancora esaminare i lavori del Troya e di altri storici. Ma, poichè il nuovo pensiero è divenuto europeo, conviene esaminare alcuni capolavori storici di altri paesi.

Nel secolo decimottavo i fatti non si indagavano seriamente nè si narravano fedelmente: la storia non fu che compilazione di compilazione, resa oratoria e falsa. D'altro canto, le storie filosofiche, correndo dietro le astrazioni, svisarono anch'esse ciò che era accaduto in concreto. La “ religione della storia „ non si forma che ai nostri tempi: in Francia, per esempio, si è creato un istituto che raccoglie testi e documenti di ogni sorta per dar la base a una storia più esatta.

Una manifestazione di questo amore pei fatti si può vedere nella *Storia dei duchi di Borgogna* del De Barante, che si è ispirato a Walter Scott, ha

tenuto presenti moltissime cronache e scritture sincrone, ha contribuito a mettere in valore cronisti di molto merito e poco noti come il Froissart e il Commines, e tanto si è immedesimato nei fatti da lui studiati che anche i pensieri e le parole che egli adopera corrispondono ai tempi descritti. Lavoro unico sotto questo rispetto; ma che non è ciò che noi andiamo cercando. Al De Barante mancano affatto le idee filosofiche, delle quali è nemico, ed egli si cela in modo dietro le sue cronache, che queste bensì si veggono, ma non si vede lo spirito che le raccoglie ed elabora.

Un'altra sorta di " religione storica „ si può scorgere nel nostro vecchio Muratori; ma egli non riesce a ravvivare e colorire i fatti. Dopo il Vico, raccogliere i fatti non basta più, non basta più la " religione storica „; ci vuole l'intelligenza, la critica, che trae principii storici dai pregiudizii di un tempo.

Esempio della riunione della religione dei fatti con la critica è il Thierry, autore della *Storia della conquista normanna dell'Inghilterra*, fondata sopra grande conoscenza dei documenti e lavorata con critica che trae il vero dalle favole e dai preconcetti dei cronisti. E poichè ciò che si cerca con grande fatica è oggetto di amore, l'amore ispira al Thierry alti sentimenti, uno stile ricco di calore, e tutta la poesia che anima la sua *Storia*: vero poeta della storia, quale richiede il Villemain, perchè, se lo storico deve rappresentare caratteri, questa è arte da poeta. Ma neppure questo stupendo lavoro del Thierry può essere modello di storia. Vi è il materiale dei fatti, vi è la critica, vi è l'amore; ma manchevole è l'intelligenza, manchevole l'assegnamento del valore che bisogna dare ai fatti.

Per intelligenza non intendiamo l'orgoglio dell'intelligenza, che, come nelle storie dell'abate Dubos e del Mably e di altrettali, si propone un si-

stema politico, e sofisticamente si fa a dimostrare coi fatti che tutto dipende da una data causa, e tutti i mali da un dato principio. Anche il Thierry fu indotto a questo errore, quando, nel giornale intitolato *Il Censore*, prese a dimostrare che tutta la ragione fu dalla parte della plebe e tutto il torto fu del patriziato, donde tutti i mali; o, anche, quando nella storia dei primi secoli del medioevo, attribuì tutti i mali all'elemento gallico e tutto il bene a quello franco. Non è questa la intelligenza che richiediamo: questa è abuso: l'intelligenza vera spiega i fatti nei loro principii e nelle loro conseguenze.

Questa vera intelligenza si trova nel Sismondi, che ha i pregi e non i difetti degli storici ora ricordati: raccoglie i fatti, aborrendo le compilazioni, e li studia con critica, non lasciandosi prendere dalle affermazioni dei cronisti, e anzi spesso citandole per mostrarne l'assurdità. Ed è ricco di riflessioni, grave, scienziato; non dà soverchia importanza alle battaglie; anzi volentieri, narrando la storia delle repubbliche italiane, le relega in nota, volgendo l'attenzione alla vita interiore del popolo. Egli è stato accusato di aridità, di troppo riflettere anche quando deve descrivere; ma questo difetto è solo di alcune parti, non di tutta la sua storia. Il Sismondi non istima di doversi celare dietro il racconto, disprezza questo artificio, e, quando gli sembra conveniente che il lettore debba arrestarsi a meditare, l'accompagna in ciò e l'aiuta.

Pure, la forma che in lui raggiunge la storia non è ancora quella perfetta. Bisognerà ancora riunire ciò che in lui appare diviso: quando le idee sulla storia saranno meglio formate, non ci sarà bisogno di fermarsi a meditare, ma il prosieguo stesso dei fatti sarà la riflessione. E valga ciò di risposta a coloro che, non bene intendendo che cosa sia filosofia della storia, confondono la filosofia coi fatti; e a quegli altri che vorrebbero una

storia di bella narrazione letteraria, divisa dalla filosofia dei fatti. Non è più possibile, ora, separare due cose, che sono intrinsecamente congiunte.

Qui le lezioni, o per dir meglio, il quadernetto, che ce ne serba il riassunto, rimane interrotto.

## VII

### Le lezioni sulla poesia drammatica

Anche queste lezioni (1846-7) ebbero una introduzione in cui, dopo un accenno al corso dell'anno precedente (1845-6), si riassumeva, con qualche ritocco, la dialettica dei generi letterari, alla quale il De Sanctis si atteneva, e che noi già conosciamo:

### Introduzione.

La critica, della quale trattammo l'anno scorso, ci si presenta dapprima, nella dottrina di Aristotele, come una raccolta di regole particolari. Queste regole si vennero poi facendo via via meno particolari, mostrando così la tendenza della critica ad abbracciare tutti i tempi; e si giunse per tal modo alla dottrina alemanna, che pose il vero e il bello come fine della storia. E venne, infine, Hegel, che, movendo da altissimi principii, fece scomparire tutte le differenze che agitavano le scuole. Io, alla natura storica del principio dello Hegel, sostituirò un principio filosofico, che è quello che già ci diede modo di entrare nella letteratura e di studiare la nuova critica. La teoria letteraria comincia

dalle forme che precedono l'arte dello scrivere, e si domanda in qual modo sono apparse all'uomo e hanno fatto con lui un medesimo cammino. Tre gradi sono nel cammino dello spirito: il primo di poesia pura, quando l'uomo concepisce le cose tutte fantasticamente; il secondo, in cui si comincia ad alterare la poesia con la prosa, mercè l'affermarsi del bello morale e il cangiarsi del vero in bello. E verrà forse tempo in cui anche la scienza farà parte della poesia, e spariranno le antiche differenze e non vi sarà che il solo aspetto della poesia. Le forme di questa sono le seguenti. Nel primo stato dell'uomo, in quello di poesia pura, è la lirica: la meraviglia è il suo sentimento, l'interiezione la prima sua voce: l'uomo non può guardar fiso nella natura perchè ne è abbarbagliato, e accenna confusamente ciò che vede, la bellezza della natura, e canta l'amore e la gioia. Ma poi la meraviglia viene cessando, e l'arte dalla forma lirica passa alla narrativa, che, prendendo ad argomento le imprese degli eroi e degli dèi, produce il poema epico, l'epopea; o, parlando del cuore umano, il romanzo; o, facendosi severa, espone la storia dei popoli. La terza forma, che l'arte prende, è la drammatica, che non è semplice, ma composta di azione, carattere ed affetto; delle quali cose la prima corrisponde al genere narrativo, la seconda manifesta il cuore dell'uomo, e la terza spiega i sentimenti. Così l'arte percorre tutto il suo giro, ed abbiamo veduto che il dramma, come sintesi, appartiene principalmente ai tempi inciviliti e culti. — Al ciclo delle arti segue quello della scienza, che si divide in didascalica ed oratoria. Nella didascalica, non vi ha altra mira che il vero; ma lo scienziato ha anche la sua poesia, quando, infiammato per avere ritrovato una verità, si fa a bellamente colorirla. La scienza, in prima, non era punto scompagnata dalla poesia; ma poi gli scienziati, dileguando qualunque orna-

mento, la ridussero allo stato prosaico, in cui si trova al presente. Nell'oratoria, bisogna domandarsi anzitutto a quali uditori si debba parlare. Donde si vede quanto sia ridicola cosa voler dare a noi la rettorica degli antichi. È stato detto da molti che la letteratura è l'espressione della società: ma chi ha buon senso, scorge subito chiaro, che l'oratoria è, più di ogni altro genere letterario, l'espressione della società, perchè è indispensabile all'oratore ben conoscere e intendere i suoi uditori. Non facciamo parola della forma epistolare, perchè non forma genere speciale, e la sua materia appartiene a qualunque genere. Le nostre lezioni volgono ora sulla parte speciale delle forme, e sui loro rapporti con la critica.

Si entrava così ad abbozzare una teoria del dramma, e della geminazione di esso in tragedia e commedia:

## Teoria del dramma e delle sue divisioni.

Poichè la parte storica del dramma è ben conosciuta e si posseggono pregevoli trattati sull'argomento, considereremo, prima d'ogni altra cosa, i principii comuni a tutti i drammi, e poi scenderemo alle applicazioni storiche. È stato detto che il sentimento è della lirica, l'azione dell'epica, il carattere del dramma. Per spiegare ciò più chiaramente, diremo che tanto il sentimento che l'azione non può stare senza un carattere; ma, quando nel dramma si parla di carattere, s'intende rispetto alla rappresentazione. Nella lirica, di certo, vi ha un carattere, ma espresso dal poeta; nell'epica altresì, ma interpetrato da colui che narra. Nel dramma, invece, il carattere si manifesta da sè e non

ha bisogno del narratore o di altro mezzo; onde è come la sintesi dell'azione e del sentimento, e deve formare il punto di partenza per lo studio di questa forma. Il carattere è stato definito la manifestazione della natura di un dato personaggio; ma esso è, oltre a ciò, il ritratto di un popolo, e spesso l'espressione dei principii di tutta l'umanità. I diversi aspetti artistici, sotto cui si può presentarlo, si legano alla differenza di commedia e di tragedia. Ma conviene notare che non è privilegio del solo dramma di dividersi in serio e comico: chè il medesimo è pure della lirica e dell'epopea: quella divisione è di tutti i generi, e dipende da una condizione generale, dall'esserci nell'uomo una disposizione fantastica e un'altra diretta alla realtà. Nello stato razionale, l'uomo si trasporta in una regione superiore a quella dei sensi; ma nello stato reale è sottoposto all'impero de' sensi, come tutti gli altri animali, e svolge un lato comico. E, per intendere il fondamento della tragedia e della commedia, bisogna risalire a questa differenza. Nello stato razionale, operando le forze spirituali, si sostituisce al reale il possibile, al vero il verisimile; il reale, che ci circonda, non appaga più, e si forma una idea di vita più perfetta, e la si vagheggia con una facoltà data da Dio e dalla fantasia, e con gl'idoli, con le immagini, ci s'illude di aver dato corpo e realtà a quella idea. Donde, passandosi ad attuare quel proprio ideale, nasce il dramma, che è l'esaltazione ed illusione di un gran carattere. Ma non vi ha cosa che non abbia il suo contrario; e il contrario, il nemico del dramma, è il buon senso, il sentimento del reale, donde si origina il comico. Un uomo freddo, di rincontro a un altro esaltato, ride e stima pazzia ciò che è vita per l'altro. Se la tragedia è la fantasia esaltata, la commedia per contrario è la pacatezza nel guardare le cose; e il sorriso sulle debolezze degli uomini.

Non si creda che questi due elementi vadano disgiunti tra loro. In tal caso, si dovrebbero avere uomini dotati esclusivamente di buon senso, ed altri del tutto fantastici; e, invece, questi elementi sono contemperati tra loro, e ogni uomo ha il suo lato comico e il suo lato serio. Giova perciò moltissimo, nel dramma, far vedere alcuna volta l'uomo serio in qualche sua debolezza; e più ancora, per omaggio alla verità e alla natura umana, non proscrivere del tutto il sentimento dalla commedia, anzi far balenare qua e là, in mezzo al riso, il serio e il grave.

E qui si passava a discutere una lunga serie di questioni generali, che l'unico riassunto che ce n'è rimasto rende in modo assai impreciso, e talora inintelligibile, e con frequenti lacune. Daremo alcuni punti come saggio:

1. Circa la forma del dramma, si è già detto che esso deve produrre l'illusione; ma non già l'illusione dei sensi, sibbene quella della fantasia: il poeta deve indirizzare le sue forze a questo fine, di soggiogare l'immaginazione degli spettatori.

2. Come può avvenire il passaggio dall'azione alla rappresentazione, ossia dall'epica al dramma? Dallo Hegel e dal Bozzelli codesta questione è stata riguardata come pertinente al dramma, e tale è. Ma si è asserito che non si è data mai rappresentazione senza azione, nè azione senza rappresentazione, e, certo, esse sono strettamente unite: senonchè la prima, nell'epica, è come un episodio, laddove è parte essenzialissima nel dramma. E, a ragione, per avere unite azione e rappresentazione si lodano i poeti greci.

3. Un'altra questione famosa della teoria drammatica è: come mai, rappresentando il dramma lo

spettacolo delle umane calamità, l'uomo prende diletto ad assistervi? come mai egli gode di piangere? E molte spiegazioni si sono proposte di ciò, tutte, a dir vero, ridicole. Alcuni, movendo dal principio che il dramma, pel suo carattere di severità, deve ritrarre le calamità umane, hanno detto che la ragione del godimento sta nel nostro saperci fuori dei mali nei quali vediamo incorrere i personaggi del dramma. Altri, asserendo che scopo del dramma è fare trionfare la verità e mostrare il vizio punito, fa nascere il diletto da siffatto scopo morale. Ma l'uomo prova il bisogno di essere artista e di lasciar libero corso alla fantasia, e per quello stesso piacere che danno tutte le opere d'arte, liete o tristi che siano, si assiste con piacere al dramma: pel piacere di contemplare, quando lo spettacolo contemplato non ci reca praticamente danno; e si gode al vedere il disordine del mondo, così come si gode talvolta ad assistere da un luogo sicuro a una burrasca. Ma la spiegazione completa di questo piacere non si può avere se non dall'indagine sulla natura della poesia.

4. Si dice a ragione che, per aversi dramma, il carattere deve contenere in sè la situazione, lo stile, lo sviluppo. Lo stile del dramma è l'affetto, e, allorchè il suo stile è languido o artifizioso, segno è che l'affetto manca. Lo sviluppo dev'essere continuato. Ma i tre elementi non si trovano ancora in piena armonia, e come presso gli antichi drammaturgi l'azione prepondera sull'affetto, e presso i moderni l'affetto sull'azione, così anche, nel teatro antico e nel moderno, l'affetto soverchia il carattere.

5. Secondo Hegel e secondo Bozzelli, il dramma è il contrasto dell'umana libertà; o che il carattere soggiaccia agli ostacoli o li vinca, il dramma è sempre la vittoria del carattere. Ma, se ciò è vero pel dramma serio, è dubbio per quello comico. —

Dice uno scrittore che due doni Dio ha fatto all'umanità: la fortezza all'uomo, il pudore alla donna. E questi sono gli elementi di ogni dramma. — L'arte prepara l'uomo alla moralità: il dramma rappresenta l'energia del carattere, o che sia volto al bene o al male. — I caratteri da evitare sono quelli che suscitano il disprezzo. I caratteri fiacchi entrano nella commedia per far ridere; ma nella tragedia solo quando sono di uomini già energici e ora infiacchiti, o di donne. Con la debolezza, la donna giunge al suo tipo ideale. Ma, in ogni caso, i caratteri fiacchi entrano nella tragedia sempre come caratteri secondarii e non mai come principali.

6. Il carattere comico non è quello che ha uno scopo reale, perchè il reale è sempre serio. È invece quello che ha uno scopo falso; e il buon senso è l'arma onde si scoprono i falsi caratteri, ossia quelli che cercano sempre una grandezza e una fortezza, che non hanno. — Nel comico, è una parte assoluta e una parte relativa, e il grande autore comico è colui che coglie la parte assoluta. — Alcuni non hanno inteso così il comico, e hanno detto che esso consiste nel nuovo, nell'inaspettato, nel contrasto. Ma ognuno vede che codesti sono mezzi e non già il fondo del carattere comico, ed appartengono piuttosto allo stile comico.

7. L'affetto e il carattere sono uniti nell'artista: il critico decompone e li divide. È da distinguere l'affetto, che ha la sua sede nella fantasia, e quello, che l'ha nel cuore: quest'ultimo è dei tempi civili. È da distinguere altresì l'affetto serio e l'affetto comico.

8. L'azione ha valore subordinato; per sè sola, non è drammatica. La differenza tra l'arte e la storia è: che l'arte si vale di un carattere per ispiegare un'azione, laddove la storia si vale dell'azione per ispiegare il carattere: ciò che è principale per lo storico, è secondario per l'artista, e all'inverso.

9. Circa la durata dell'azione, un pregiudizio, intrattenuto a lungo, ha a lungo tarpato l'ale agli ingegni. Ma ora sarebbe pedanteria parlarne. Facendosi appello alla illusione, si restringeva l'azione a ventiquattro ore. Chi non vede quanto ciò sia arbitrario? — Altro errore è di coloro che concepiscono l'azione come un panorama di scene diverse e di parti staccate. L'azione comincia e finisce col cominciare e finire della situazione.

10. Degli accidenti fortuiti, che non sono contenuti nell'azione principale, ora si fa abuso, col principio che il dramma debba ritrarre la realtà. Ma scopo dell'arte non è la realtà, sibbene l'illusione. Il poeta non ha nel dramma diritto proprio, come nelle altre poesie; ma deve dimenticarsi di sè medesimo e investirsi dei caratteri dei personaggi. Ora, i personaggi, che sono tutti presi nei contrasti di una appassionata situazione, possono mai avvertire quegli incidenti e casi fortuiti? No: e perciò è falso il sistema accennato. Un altro sistema, anche fallace, ammette quegli incidenti e casi fortuiti per riempire e variare l'azione troppo semplice. Ma la regola vera è che bisogna ritenere gl'incidenti che hanno relazione intrinseca con l'azione principale.

11. L'azione è la volontà libera, la combinazione o caso fortuito una fatalità di cose. Qual è il rapporto tra i due elementi? Se l'armonia fosse perfetta, non si avrebbe dramma, ma epica e storia. Ci deve essere, dunque, contrasto; ma in quali modi? 1) L'eroe, inconsapevole dell'ordine delle cose, è schiacciato da esse. Qui l'azione dev'essere povera, la combinazione delle cose ricca. 2) L'eroe sa che sarà abbattuto, e, intrepido, va incontro alla rovina. Qui deve tenersi la proporzione inversa. 3) L'eroe ha coscienza confusa del fato che l'attende, e si dibatte nell'azione principale: il momento fatale deve giungere improvviso.

12. La forma ha tre significati. 1) La rappresentazione teatrale. La questione che sorge è, se siano legittimi drammi buoni alla lettura e disadatti alla rappresentazione. Io credo che opere non rappresentabili non siano drammi. La rappresentabilità è essenziale al dramma; altrimenti non si uscirebbe dall'epica: le spiegazioni (didascalie) sarebbero le parti narrative e i dialoghi le parti drammatiche, inserite nel racconto. Nè la parola può bastare al dramma, perchè vi sono momenti nei quali non si parla e pur si esprime con la mimica, col gesto e con la fisonomia. La rappresentazione non è il fatto materiale della scena, ma il concorso di tutte le arti belle: pittura, scultura, architettura, declamazione, mimica, musica, canto, danza. Per sè preso, dunque, il dramma non è un genere rappresentativo compiuto: si compie solo col concorso delle arti belle. Ma non sempre di tutte insieme; e, inoltre, esse sono ora accessorie, ora principali; e prevale or l'una or l'altra, secondo i tempi e i popoli. — 2) L'altro significato della forma è lo stile e l'elocuzione. Si pone la questione se il linguaggio del dramma debba essere o no simile al parlato. Ma nella tragedia, dove regna l'energia e l'elevazione del sentimento, il fondo dev'essere la poesia. Quanto al dramma, noi manchiamo ancora della forma adatta: bisognerebbe creare la prosa drammatica. Alla commedia, invece, spetta la lingua parlata: della quale altresì manchiamo. Dunque, la tragedia sia in verso, la commedia in prosa parlata, e il dramma, che è tra le due, in una prosa di tipo particolare. — 3) Sul terzo significato della forma si hanno varie teorie: delle quali considero come un progresso quella di Hegel, sebbene neanch'essa sia vera. Secondo tale teoria, le forme sociali sarebbero allegoriche della situazione dominante, in modo che la forma sarebbe un velo che copre la situazione. Nelle *Eumenidi*, Apollo rappre-

senterebbe la luce, le Eumenidi le tenebre, epperò l'uno metterebbe in fuga le altre. Oltre che arbitraria, perchè a questo modo non si sa mai bene quale sia l'idea allegorizzata, la teoria è falsa perchè suppone due cose separate, la forma e l'idea astratta, che nell'artista non sono mai separate, perchè egli non possiede mai l'idea astratta ed è sempre innamorato della forma. Il vero è, che la situazione esiste con una data forma, che è la veste nella quale appare all'artista: forma sociale, che conferisce vita alla situazione drammatica.

Dopo questi prologhi teorici, una serie di lezioni era dedicata a:

## La tragedia greca.

Cominciando ad esporre le diverse successive forme con le quali il dramma è apparso nella storia, e cominciando dal dramma greco, parrà evidente che in questo dovesse dominare l'elemento religioso. Ma la religione greca era due volte umana: perchè ogni pubblico atto era presentato come solennità religiosa, e perchè gli dèi avevano forma tutta umana. Perciò gli dèi non hanno posizione superiore e gli uomini inferiore, ma gli uni e gli altri si somigliano e si mescolano: posizione davvero superiore ha il Fato, che a ragione si suol mettere al centro di ogni studio sulla tragedia greca. Gli uomini sono protagonisti, operando liberamente; gli dèi li ostacolano, e sono ora oppressori ora protettori, e perciò secondarii rispetto agli uomini: il Fato domina gli uni e gli altri. Eschilo, che non seguiva la religione volgare ed era iniziato ai misteri eleusini, portò nella tragedia alcunchè di mistico, e la grandezza e l'audacia dell'animo suo. Egli non si contenta di ritrarre azioni comuni e

terrene con catastrofe comune e terrena, ma si spinge fino ai misteri divini e alle lotte tra gli dèi. Accusarlo di stazionarietà nell'azione, col prendere in esempio il *Prometeo*, è un errore, perchè il *Prometeo incatenato* è parte di una trilogia, il cui primo dramma era il *Prometeo apportatore del fuoco* e l'ultimo il *Prometeo liberato*. E, anche nel dramma che ci è restato, egli sa benissimo rompere la stazionarietà con l'introdurre episodii, come è quel bellissimo coro delle ninfe oceanine, che esprime tutto l'affetto della situazione. E altre accuse improprie sono che nei suoi drammi l'azione sia povera, narrata piuttosto che rappresentata, e che i cori siano troppo lunghi: tutte cose che provengono dalle condizioni nelle quali egli si trovò, e che ad ogni modo non gli tolgono la lode di aver indovinato situazioni e caratteri.

Il concetto tragico risulta da due idee distinte: dalla volontà umana e dalla forza delle cose, che la contrasta; e perciò, come si è visto, l'essenza della tragedia sta nel conflitto, che non è per altro sempre tra uomini e Fato, ma anche tra uomo e uomo. E sorge la domanda: per qual ragione un ordine segreto si deve opporre agli sforzi liberi dell'uomo, e un personaggio tragico deve essere precipitato dal colmo della felicità alla più desolante miseria? perchè la lotta tra la libertà e la necessità? La risoluzione di questo problema è tentata nel libro di *Giobbe*, nel quale, come primitivo, tutti i generi di poesia sono ancora uniti: e in esso c'è una distinzione profonda tra questa e l'altra vita, tra finito e infinito, e la sofferenza dell'eroe, quantunque raddolcita dalla speranza di una seconda vita, non manca di grandezza. Ma nel concetto di Eschilo c'è meno religione e più coraggio: esso s'incarna in un uomo che combatte con gli dèi. E Giove vendica su Prometeo i beneficii, che questi ha recato agli uomini. La situazione è drammatica fino

alla vittoria di Giove; ma, quando Prometeo (come nella tragedia che ci è pervenuta) appare confitto sulla rupe, si fa lirica: lirica del sentimento del genere umano oppresso dai nuovi dèi, lamento dell'umanità. Ma il genere umano si compone di coloro che, innocenti e oppressi, sanno soffrire e non guardano nei misteri del destino; e di quegli altri, che, serbando la superiorità dell'animo, si sentono essi, gli oppressi, maggiori degli oppressori. Tra i filosofi, si è fatta questione se l'uomo di alta energia possa manifestare il dolore che prova, e gli stoici, com'è noto, vollero che l'estremo dell'umana dignità consistesse nell'affettar di non sentire il dolore. Ma il poeta ha inteso che la dignità dell'uomo consiste nell'aver profonda coscienza del dolore e sopportarlo, e nel manifestarlo altresì, ma non già pel solo fine di sfogarsi, ma per rimbrottare il suo oppressore e con ciò farsi più grande di lui; o — ulteriore grandezza — nel prendere conforto dalla coscienza dell'ingiustizia altrui e della propria giustizia; o ancora, procedendo più oltre, nel mostrare che l'oppresso, sol perchè è oppresso, sta di fronte all'oppressore. Tutto ciò si rappresenta efficacemente nel *Prometeo*. Le ninfe oceanine piangono, e piange quella cara Io, che si strugge di dolore per Prometeo; ed egli resta intrepido, senza versare lagrime. Ma, rimasto solo, esce in lamenti, e in quei lamenti sono tutte le gradazioni del dolore nella sua grandezza e nobiltà. Nè dobbiamo essere corrivi a giudicare monotone e fastidiose le ripetizioni di quei lamenti di Prometeo e del coro, perchè quel che a noi pare fastidioso, era per gli antichi tutto significativo, e a noi ora sfuggono molti di quei significati. Alla coscienza della propria giustizia appartiene la bella scena in cui Prometeo si fa a narrare ad Io, alle ninfe oceanine e ad Oceano tutto il suo passato e i grandi beneficii arrecati da lui agli uomini, senza lamenti e con

tanta solennità che par ch'egli abbia del tutto obliato le sue presenti sofferenze. Nell'ultima parte del dramma, si assiste al farsi eguale dell'oppresso con l'oppressore, e Prometeo si leva per esser collocato, in ultimo, tra gli dèi accanto a Giove: il che sarebbe stato sviluppato nella terza tragedia della trilogia, in cui il contrasto si risolveva in armonia. Per intanto, il poeta viene mostrando potente l'oppresso ed impotente l'oppressore; impotenti Mercurio e Giove, sicchè fanno, a questo modo, risaltare la potente immagine di Prometeo. “ Vedete quanta ingiustizia soffro io, dio ”: sono le sue parole. Alcuni critici moderni hanno detto che nelle tragedie greche non vi ha conflitti nè intrighi di azione, e ciò hanno attribuito alla rozza e poca arte di quei primi autori. Ma la calma che presenta la tragedia greca si connetteva strettamente al pensiero greco; e, per attenerci al *Prometeo*, è chiaro che quella calma è forza, e che se Prometeo, invece di prorompere in generose invettive contro Giove, si fosse sin da principio lamentato e dibattuto, avremmo di lui riportato impressione assai minore.

Quantunque le altre tragedie di Eschilo e di Sofocle siano diverse di azione e di situazione dal *Prometeo*, che è un dramma che si svolge tra Dei, tutto fantastico e pur discendente nel mondo umano, noi non le esamineremo, perchè il *Prometeo* ci basta per caratterizzare l'idea fondamentale della tragedia greca: una grande catastrofe, accaduta non per opera degli uomini, ma del Fato. Ma, se questa è l'idea, la materia dei drammi fu poi attinta alla storia delle varie case principesche, alle quali i greci erano stati soggetti, e la cui caduta parve opera di una mano misteriosa. E da una situazione, come questa, l'intrigo dell'azione e la collisione degli affetti dovevano essere esclusi: escluso il primo, perchè quelle tragedie non sono effetto

di combinazioni umane, di azioni che si mescolano e conseguono, ma vi è rappresentata la sola condizione presente, e i sacerdoti e le sacerdotesse predicano la catastrofe, che poi accade. Così, nei *Sette a Tebe*, due fratelli s'incontrano e si ammazzano l'un l'altro, fatalmente, per avverare la maledizione del padre Edipo. Il che ci è reso più chiaro se ripensiamo alle tragedie dell'Alfieri, dove il procedimento è proprio l'opposto, e le catastrofi avvengono non per opera del Fato, ma per effetto delle azioni umane. E parimenti è esclusa la collisione degli affetti, perchè, persuasi gli uomini di essere strumenti di una lotta superiore, ogni loro energia di affetti particolari è spenta, e solo rimane o l'affetto che resiste al fato o il dolore. Perciò i tragici greci hanno sfuggito tutte quelle complicazioni e quelle pitture passionali, nelle quali hanno fatto le loro prove i moderni, trattando i medesimi argomenti. Se la cosa sta così, si vede quanto sciocca opinione sia quella che parla della “ tranquillità ” dei greci e della loro “ mancanza d'arte ”! E si vede anche per qual ragione in quella tragedia prevalga il soliloquio: tolto il contrasto degli affetti tra i diversi individui, resta l'individualità; tolto il dialogo, resta il monologo. Il protagonista non pugna con altri uomini, ma è di fronte al Fato; e però o reagirà con violenza o si addolorerà e si rassegnerà. Neppure il coro è per lui un amico col quale egli si sfoghi e dal quale tragga consolazione, ma è un'eco del suo lamento, un'eco del suo monologo. E malamente i moderni hanno voluto imitare questi monologhi, che avevano proprie e profonde radici nel concetto greco.

E si noti anche che, per effetto di questo concetto, i personaggi della tragedia greca non si dividono in innocenti e colpevoli, ma tutti sono innocenti e nessuno è colpevole, perchè tutti semplici strumenti del Fato. Anche qui è chiara la diver-

sità dell'Alfieri, che, nelle sue rielaborazioni delle materie greche, distingue buoni e rei, innocenti e colpevoli. Può sembrare colpevole Giocasta, ma essa è scusata dall'amore che porta alla figliuola; e al suo atto segue subito la catastrofe ed essa scompare dalla scena. E Creonte è scusato per la sua natura ardente e dispettosa; e l'infelice Edipo si cava gli occhi perchè collerico e impetuoso. Il fato stabilisce altresì le pene e i premii dei personaggi, che per opera sua sono buoni o cattivi. Donde la pietà che, attraverso tanti orrori, e delitti, ispira la tragedia greca: anche il colpevole è degno di pietà, perchè, se l'opera di lui è colpevole, il cuore è innocente. Ma che cosa dire delle goffe imitazioni odierne di questo sistema greco, dei romanzi e drammi coi quali ora si vuole, per esempio, mostrare incolpevole una meretrice perchè tutti i suoi falli, tutto il male che fa, sono conseguenza dell'indole di lei? Senza idea religiosa, senza Fato, senza mitologia, quel sistema non regge più, e queste imitazioni sono stolte. I protagonisti greci compiono delitti, spinti come Edipo dalla mano di Apollo, e sono puniti o si puniscono da sè; e perciò ci sono cari, e perciò, dopo la punizione, li vediamo, perchè intimamente innocenti, giungere al riposo e alla pace. Il che dimostra come sia falso che la tragedia debba finire nel sangue e nell'orrore: perchè, invece, la tragedia greca finiva realmente nella pace e nell'armonia.

Ristretto nel dramma greco l'affetto all'individuo, ed essendo questi strumento del Fato, non è possibile che egli abbracci con lo sguardo la situazione, di cui è vittima. A questo fine i moderni, ossia gli autori di tragedie dei due secoli ultimi, ricorsero ai confidenti; e si videro le principesse narrare alle cameriere i loro amori e ricevere da queste dono di molte sentenze morali e ricambiarle con altre sentenze. Ma i greci si valsero all'uopo

del coro, e di qui si vede la grande importanza di tale elemento del dramma greco. E sull'indole del coro si è disputato, e c'è chi ha preteso che esso esprimesse le impressioni del popolo, che assisteva ai casi delle famiglie loro sovrane; e altri ne ha fatto un semplice accorgimento d'arte, e altri ne ha proclamato l'intrinseca necessità. Lo Schiller e il Manzoni, che hanno adoperato il coro, lo hanno separato dall'azione, mettendo in bocca a ogni personaggio la sua particolare situazione, e assegnando al coro l'ufficio di esporre la situazione generale. Ma, nel dramma greco, talvolta il personaggio si restringe alla propria e presente situazione, e il coro ricorda e ripete il passato, e, quando il personaggio sia colpito dal fato, il coro lo ricorda per via d'impressioni o di riflessioni. Di qui il grande uffizio che esso ha presso Eschilo e Sofocle, perchè, dove regna il fato, i casi ordinarii della vita sono inezie, e il coro penetra nel fondo e risale alle cagioni che movono il fato.

Se da Eschilo e Sofocle si passa ad Euripide, a prima vista le tragedie di lui sembrano affatto simili a quelle dei suoi due grandi predecessori, catastrofi anch'esse preparate dal fato: sicchè lo Schlegel e il Bozzelli gli hanno applicato i medesimi concetti critici che a quei due, e hanno considerato i difetti delle sue tragedie come provenienti dall'individuale ingegno del poeta. Ma, in verità, la situazione di Euripide è profondamente diversa da quella di Eschilo e di Sofocle; e il difetto sta nel non avere inteso ciò bene, e aver voluto serbare le idee tradizionali. Serbarle dopo Socrate, dopo che il fato non aveva più serietà nelle coscienze, dopo che si erano scosse le vecchie credenze, e solo rimanevano come superstizioni e come credenze superficiali. Tempi di passaggio, in cui l'antico vien meno e il nuovo non si è ancora ben formato. Ed Euripide, che non aveva più idee

religiose, ritenne il fato e lo ridusse ad agente secondario: comparisce a principio delle sue tragedie una divinità, e poi ricomparisce la stessa o un'altra che sia, ma sempre inoperosa, laddove bene operava nei suoi predecessori. Venere viene nell'*Ippolito* ad esporre i suoi attributi e dolersi che il giovane Ippolito non la onori; ma gli dèi presso Sofocle hanno ben altra dignità, e Diana dice quelle grandi parole: " Infelice! ma sono dea, e non mi posso dolere „: sentimento sublime, nella calma divina. D'altro canto, così abbassando l'elemento religioso e gli dèi, Euripide non ha saputo trattare come doveva l'elemento umano, e fare l'uomo protagonista, e cangiare la tragedia di divina in umana: nel qual caso, invece di un fato inoperoso, si sarebbe avuto un uomo energico, che concepisce ed attua un disegno. Ha seguito in parte il sistema di Sofocle e in parte l'indirizzo nuovo; e perciò egli è lungi dalla perfezione, cui giunge nei secoli posteriori la tragedia umana. Ma Euripide aveva un cuore tenero e appassionato; e riesce in questa parte, sebbene non sia in lui la grandezza e nobiltà dei personaggi sofoclei, ed egli caschi nei sentimenti comuni e negli affetti privati. E, poichè la situazione equivoca da lui accettata non era fonte di commozione tragica, egli, non potendo con l'azione ingenerare il terrore e la pietà e farla scaturire dall'intimo del dramma, si aiutò coi particolari; e fece parlare uomini agonizzanti e sciagurati, e rincrudì gli aspetti dolorosi e feroci per destare il fremito negli spettatori; e preparò colpi di scena, e ricorse al liscio rettorico nella espressione degli affetti. Pochi sanno distinguere l'affetto sentito dall'affetto pensato e rettoricamente ornato. Ed è apertamente improprio e rettorico mettere in bocca a Fedra dissertazioni, nei discorsi con la nutrice, e far uscire il coro in osservazioni di triviale moralità circa il modo di condursi nella vita. Euripide

si studiò sempre di evitare il ridicolo, che sentiva prossimo; ma Aristofane lo scoperse. Perchè, quando di ciò che prima era serio si perde il sentimento e rimane la sola pratica, allora nasce il riso e sopravviene la commedia.

Assai breve era, per altro, la trattazione de:

## La commedia greco-romana.

La commedia, come si è detto, abbraccia non l'aspetto razionale, ma quello formale ed estrinseco della vita, e non ha, come ogni situazione tragica, qualcosa di affermativo, sibbene una situazione seria divenuta falsa; donde il comico, che lumeggia il contrasto tra l'essere e il parere. Ed Euripide, che aveva tolto agli dèi il divino e resi gli uomini prosaici e volgari, aveva portato la tragedia a tal punto, che bastava denudarla perchè diventasse commedia. Ciò fece Aristofane: prima del quale la commedia era assai rudimentale e rozza, farsa più che commedia, dove pure, e quasi per caso, gli dèi, p. e. Bacco, assumevano qualche aspetto comico. Aristofane creò, dunque, la commedia sulla tragedia di Euripide, svelando la fallacia di quel sistema tragico, e attaccandolo in generale e in particolare. Le situazioni della sua commedia sono simili a quelle della tragedia euripidea; ma l'azione, il carattere, l'affetto, diversi. Nelle *Rane*, dove Euripide stesso è messo in iscena, egli è implacabile contro quello che altri credeva pregio, e svela la immoralità e critica lo stile manierato di quel poeta; e tutto ciò capricciosamente, procedendo senza ordine, evitando una critica condotta su principii generali, che avrebbe suscitata una polemica, e svolgendo la caricatura; poichè, per suscitare il riso, non c'è modo più potente che andare senza disegno e produrre impressioni inaspettate. Egli im-

magina una curiosa situazione: Bacco, il dio della tragedia, essendosi questa perduta, scende nell'Inferno per riportare sulla terra il migliore dei tragici; e vuol prendere Eschilo, ma Euripide si vanta migliore, e ne nasce una disputa col paragone dei due. La caricatura è eccellente; ed essa non si restringe ad Euripide, ma abbraccia gli dèi, il dio Bacco, il quale, tra l'altro, scendendo sulla terra, mosso dall'odore che proveniva da una pentola, picchia alla porta della casa, e dialoga con un servo, e, per aver di quel cibo, si dichiara disposto a cedere la divinità, di che l'altro non sa che farsi: poi, innamoratosi di una fanciulla, si rammarica della perduta divinità. Sembra che tra queste scene non ci sia legame, e così hanno affermato alcuni critici; ma il legame è appunto nel cangiamento della tragedia in commedia. Alla quale porge materia la corruttela politica e morale di Atene: un cittadino ateniese, in una di quelle commedie, mandato a concludere la pace con Sparta, e messo tra la cucina e la guerra, dice: che “ è patria ogni luogo in cui si è ben trattati „. Parole che suonano come profezia del tempo, che non era lontano, in cui la Grecia non sarebbe più una patria.

Da ciò che si è detto si vede che il fondo comico di Aristofane è interamente sociale, e che affatto falsa è l'affermazione che egli si proponga di colpire determinate persone: i nomi proprii sono nient'altro che particolari punti ridicoli. Se altrimenti fosse, egli non sarebbe più letto ai giorni nostri; e invece si legge e fa ridere ancora. Egli è l'Eschilo della commedia: l'inverso della tragedia antica. E nelle *Nuvole* e nel *Pluto* ritrae la corruttela intellettuale e morale di Atene, come, nel *Prometeo*, Eschilo ritraeva la incrollabile forza del volere.

Hegel e altri critici osservano che alla commedia antica segue la nuova, rappresentatrice della vita umana con maggior verità. Ma per noi sta

invece che la commedia nuova è una decadenza di fronte all'antica, ed è un miscuglio di tragedia e commedia, una vita angusta, triste, gretta, fatta di povertà, di contrasti familiari, con incidenti ridicoli, nascenti da un soldato ubbriaco, da una meretrice, da un servo o schiavo. La vita greca non era più nel suo vigore. In Menandro sparisce già l'elemento religioso e quello politico, e resta solo il familiare. Nè la famiglia moderna ha potuto dare la tragedia e la commedia. Il serio non è tragico e non è nobile; il ridicolo non sorge intimamente dalla situazione: il primo non c'innalza, il secondo non ci allieta.

La commedia nuova fu l'ultima forma del teatro greco: pregevole almeno come dipintura della vita prosaica. Ma anche questo pregio perde in Roma: in Roma dove si facevano riduzioni di tragedie e commedie greche, come noi ora facciamo di drammi francesi. Ma se i romani, pur imitando i greci, riuscirono nella storia, nell'eloquenza e anche nel poema epico, non poterono riuscire nella drammatica: a ciò mancavano affatto le condizioni. Ed essi imitarono le tragedie di Euripide, portandole all'esagerazione e quasi alla caricatura; e non poterono riprodurre la commedia aristofanesca, per le mutate condizioni della vita pubblica. Raffazzonarono dunque le commedie greche, e di parecchie buone trassero una cattiva. L'*Eunuco* di Terenzio, p. e., non è che la riunione di quattro commedie di Menandro: e basta raccontarne l'argomento perchè si veda chiaro la mostruosità dell'accozzo. Certo, a Terenzio spettano due meriti: la modestia del dire, con la quale vela gli argomenti turpissimi delle sue commedie, e l'eleganza e purità della lingua. Nè giova parlare delle commedie di Plauto e delle tragedie di Seneca, che sono inferiori di pregio alle opere di Terenzio. Il teatro decade quando le situazioni sono deboli e non si svolgono,

e in cambio si variano i particolari per produrre effetto. Certo nelle opere drammatiche dei latini sono alcuni tratti energici; ma la mancanza di affetto, il rilievo dato a cose esteriori, il peso delle sentenze morali, rivelano l'esaurimento della poesia. E il dramma finì col cedere il campo agli spettacoli gladiatorii.

Sorvolando sul medio evo, un rapido sguardo era dato al:

## Teatro italiano del Cinquecento.

La tragedia regolare ricomparve in Italia con la *Sofonisba* del Trissino e in Francia con quella del Maret: due tragedie sbagliate. Sembra un fato che tutte le *Sofonisbe* riescano povera cosa: anche quelle del Voltaire e dell'Alfieri sono tra le opere più deboli di questi poeti. Del resto, che quelle prime tragedie siano sbagliate è concorde giudizio, ed esse vengono ricordate solo da coloro che scrivono la storia del teatro. Lo Schlegel, esaminando le tragedie del Trissino e del Voltaire, ha condannato il sistema tragico italiano e francese, e ha detto che in quelle opere non c'è di buono che alcuni particolari: critica che ha suscitato proteste in Italia e in Francia. Ma noi esamineremo liberamente le tragedie italiane e francesi e vedremo le loro differenze rispetto alle opere dei tedeschi; e noteremo le belle situazioni che vi si trovano, a dispetto del sistema falso, e in qual modo si congiungano al teatro moderno. È veramente possibile che la tragedia moderna, italiana e francese, sia una riproduzione di quella antica? Sarebbe un miracolo. Anche nel Leopardi, dove il poeta si prova a ritrarre fatti antichi, appare lo scetticismo moderno. Si conosce l'episodio di Sofonisba; ma nella trage-

dia del Trissino esso è ridotto ad un intrigo di capricciosi avvenimenti: non v'ha sentimento di patria, nè affetto o pensiero di sorta, non grandezza nè eroismo: Massinissa e Scipione decadono a personaggi assai bassi. E il torto del Voltaire e dell'Alfieri è di aver seguito il Trissino nello svolgere il lato amoroso, solo rilavorando lo stile. Ma, concepito quel tema come dramma d'intrigo e di affetti privati, il sistema greco non gli era applicabile. I primi scrittori italiani di tragedie studiarono i greci per ricavarne viluppi di azioni; ma lasciarono sfuggire ciò che quelli avevano di proprio e di poetico. E ciò si vede anche nel *Torrismondo* del Tasso: date a questa tragedia carattere ed affetto, ed avrete la tragedia umana, che è la tragedia moderna. — Il medesimo accadde nella commedia, dove anche si imitarono le commedie antiche, ma le condizioni dei tempi moderni vi si fecero sentire. Nella *Mandragola* del Machiavelli, il fondo è costituito dallo stato della famiglia, dalla corruttela dei costumi, dalla irreligione; e fra Timoteo è carattere nuovo ed originale: senonchè, invece di riuscire giocondo, è disgustevole e fa schifo. Laddove nella commedia antica, sotto i particolari poco decenti, c'era un'intima situazione morale, in queste commedie moderne il fondo stesso è immorale. E, quanto ai pregi che qua e là vi appaiono, è materia che lasceremo a coloro che scrivono di proposito sui singoli autori. A noi, che indaghiamo la situazione generale della commedia nel suo svolgimento, basta, per quelle del secolo decimosesto, dire che esse non sono nè spiritose nè gioconde e, anche dove sono di nuova invenzione, si vedono coperte da una tinta estranea. In séguito, si prese coscienza dei proprii tempi, ma sfortunatamente la poesia traviò, com'è noto, nelle arguzie e nelle antitesi. Il Tasso compose l'*Aminta*, splendido nella lingua e nel verso, che ritrae la semplicità della

vita pastorale; ma già in lui appaiono i vizii, che poi si accrebbero nei successori. Nel *Pastor Fido*, si avverte dappertutto l'insipidezza e la mancanza d'interesse.

Seguivano alcune lezioni su:

## Pietro Metastasio.

A ricondurre la poesia italiana dai traviamenti sulla buona via, attesero gli Arcadi. Ed arcade è stato considerato il Metastasio, che è tra gl'instauratori del teatro moderno. Ma noi dobbiamo sceverare ciò che vi ha in lui del dramma antico, ciò che gli proviene dal dramma pastorale, e ciò che gli è proprio ed è moderno. Il Metastasio, come in Francia il Corneille, assai si travagliò per mettersi d'accordo con Aristotele, e perciò anche lui comentò e discusse la poetica aristotelica.

Nel primo risvegliarsi della letteratura in Italia, molte accuse gli furono mosse; ma neppure gli mancarono difensori. E poichè due erano le principali accuse — la piccolezza dei caratteri e la superficialità degli affetti, — di due sorta furono le difese. E si disse che la piccolezza dei caratteri dipendeva dall'essere quelli di Metastasio drammi per musica, e la superficialità degli affetti dalla condizione dei tempi, e dalle corti e dai principi e dalle principesse, che così li volevano. Ma noi non adopereremo questi argomenti, perchè, pure ammettendo l'influsso della musica e della società e della corte sul Metastasio, sappiamo che un gran poeta sa creare e lavorare nel proprio campo, quali che siano le condizioni in cui si trova: il vero è, che l'ingegno del Metastasio aveva pregi molti e molti difetti. Si è anche dibattuto se egli fosse corruttore o riformatore del teatro italiano. Corruttore no, perchè, se mai, il corruttore del dramma fu il

secolo, non lui. Ma riformatore nemmeno, perchè il suo teatro finì con lui, non ebbe prosecutori. Ma egli si tenne, e fu tenuto, riformatore; e chi pensi che questo titolo gli venne dato sol perchè combattè le unità di tempo e di luogo, giudicherà assai meschina la pretesa "riforma": tanto più che egli non ebbe il coraggio di abbattere addirittura quelle due regole di unità, e si restrinse a interpetrare, un po' più largamente che non si solesse, le dottrine aristoteliche: come chi, invece di ventiquattr'ore, ne domandasse trenta, e, invece di una camera, due! Nè a lui spetta la priorità nel dramma musicale, col quale lo scarso interesse delle situazioni amorose o pastorali veniva rialzato dalla musica: già da molto tempo prima di lui si componevano in Italia drammi per musica. Pure egli dominò per circa un secolo, con fama grandissima.

La mente del Metastasio non era vigorosa nè profonda, ma riccamente fornita di buon senso, come si vede dalle infinite sentenze che egli ripete, esposte sempre in forma leggiadrissima. E il suo cuore era semplice, facile, tenerissimo, pronto alla commozione; tanto che a volte piangeva nel comporre i suoi drammi, per l'interesse che gli destavano i casi dei suoi personaggi. E commosse e fece piangere, e codesta fu opera sua, e non dei suoi tempi, perchè quelle medesime situazioni, quel medesimo linguaggio, apparivano falsi in bocca di altri, e lasciavano freddi o movevano a riso.

Fondamento di ogni suo dramma è il contrasto e collisione di due o più affetti, e il trionfo di uno sugli altri: e in ciò egli è moderno, perchè nella drammatica antica, come sappiamo, la lotta è tra l'uomo e il Dio ossia il Fato. Ma nel dramma degli affetti bisogna scoprire ed esprimere l'interna agitazione dell'animo; e il tenero cuore del Metastasio non era da ciò, ed egli supplì a questo difetto con l'intrigo dell'azione, che era assai gradito ai suoi

tempi. Nelle sue opere non accade, come in quelle di altri drammaturgi, di dover aspettare, con pazienza e con noia, che l'azione cominci; ma fin dal principio si è presi dall'azione, e non appena una di queste termina, subito se ne inizia un'altra, e tante se ne accavallano ed intrecciano, che talvolta sembra impossibile lo snodamento. Ma facilissima cosa è questa, pel Metastasio, il quale con un biglietto, con un incidente qualsiasi, scioglie tutti i nodi; ed egli adopera assai spesso il sorprendente e l'inaspettato, cadendo perfino talvolta nel frivolo o nello stravagante. Inaspettato e sorprendente è, per esempio, il discorso di Attilio Regolo, quando si sarebbe aspettato che dovesse chiedere il proprio riscatto. E, come le collisioni appariscono e spariscono in grande quantità e con grande facilità, così il Metastasio fa grande abuso di casistica morale, mettendo in contrasto affetti del pari rispettabili. E, poichè esporre le collisioni senza approfondirle impedisce la rappresentazione vera dei caratteri, il Metastasio esagera i caratteri, e i suoi eroi hanno una grandezza di là di ogni limite, e sono millantatori delle proprie azioni, eroiche di un eroismo che non costa molta fatica. In qualunque situazione si trovino, i suoi personaggi serbano pienissimo l'uso della ragione, e pronunziano sentenze morali di ogni sorta, non legate intimamente alla situazione. Alla concezione falsa del carattere e del sentimento risponde la forma, nella quale, invece del cuore, brilla l'immaginazione. Insomma, nei drammi del Metastasio c'è il falso; ma i suoi pregi grandi sono la sensibilità e la delicatezza, naturali al suo ingegno. Perciò egli è incantevole soprattutto nelle situazioni amorose.

Queste dominano nei suoi drammi, in modo conforme ai tempi del poeta. L'amore in Italia, dal Cinquecento in poi, era un'idea della mente, una convenzione, e invase tutto, e amoroso fu il dram-

ma pastorale, e poi il musicale. Il Metastasio, volendo risollevare il dramma al serio e al tragico, si avvide della sconcezza degli eroi sempre innamorati dello Zeno, e prescelse di solito come principale un'azione tragica; ma la esaurì in poche scene, e le più consacrò all'amore, che mise negli episodii: i suoi eroi, se non dei proprii amori, sono tratti a occuparsi di quelli dei figli e nepoti. Elemento eterogeneo, che piacque assai ai contemporanei e del quale egli si vantava. E, in verità, sebbene quegli episodii siano mal connessi con l'argomento principale, considerati per sè stessi sono belli, e, talvolta, stupendi. Chi legga superficialmente, trova in quelle scene d'amore il formolario comune, e può riderne; ma, leggendo con attenzione, si avverte che il Metastasio dava a quelle frasi un proprio significato, e, non nato per l'energia, era vivo e spontaneo nell'abbandono e nella tenerezza. Nei punti di commozione, egli premette un verso dolcissimo e fa seguire poche e semplici parole, che ottengono l'effetto. Se in un lavoro sbagliato ci sono tratti sinceri e veraci, ciò basta per la sua lode; e perciò a noi sembra che l'affettuosità e la tenerezza siano la parte immortale dell'opera metastasiana.

Dopo il Metastasio, come tutti dicono, il dramma musicale decadde. Rimase il solo elemento tragico (quella parte nella quale il Metastasio era così mal riuscito), ed esso produsse le tragedie dell'Alfieri.

Prima di discorrere dell'Alfieri, il De Sanctis faceva un esame del teatro francese, che precedette l'alfieriano. E cominciava da una caratteristica generale:

## Il sistema drammatico francese.

La letteratura francese è stata giudicata in modo opposto da due scuole critiche: una delle quali la esalta a modello eterno di perfezione, reputando puerile la tragedia greca e barbarica l'inglese; e l'altra la condanna come radicalmente falsa. Ma noi dobbiamo anzitutto sgombrare il terreno da una serie di pregiudizii. Così si suol celebrare come progresso la maggiore varietà dei soggetti trattati, attinti non alla sola mitologia ma alla storia di tutti i tempi e luoghi. E, se questo fosse, grandissimo sarebbe il Voltaire; ma chi non sa che, in tutta quella varietà apparente, il Voltaire si attiene sempre alla stessa situazione e allo stesso colorito? D'altra parte, nei soggetti mitologici non si potè riprodurre lo spirito antico, per la ragione già nota che mancava l'antica religione (già Euripide non era più in grado di tenersi a quell'altezza); nonostante l'apparenza mitologica, si ebbe il dramma umano. Le passioni non furono più personificate, divinizzate e rese esterne e operanti dall'esterno, ma vedute e rappresentate nell'animo dell'uomo; e non più la lotta fu tra l'uomo e il fato, ma tra la passione e la volontà che la doma. Altra questione vana è cercare se fu bene o no riprodotto il mondo antico: la sola questione seria è se si abbia innanzi una creazione poetica e tragica, ed è indifferente se la verità storica sia stata o no osservata. Anche bisogna notare che il sistema, che si dice dell'unità di tempo e di luogo, è possibile in quanto, sin dall'aprirsi del dramma, le passioni sono giunte all'estremo e la catastrofe è decisa ed imminente. Il che hanno fatto i francesi, sebbene solo di rado abbiano raggiunto in ciò l'interesse veramente poetico. I loro difetti nascono dal non aver compreso l'essenza di questo sistema;

perciò hanno sovente scelto soggetti in cui la catastrofe è insignificante, o soggetti importantissimi ma che richiedevano lungo sviluppo e gradazione di caratteri e affetti: e sono stati costretti ad aiutarsi con episodii estranei, come si vede nel *Cid*. Il carattere era già qualcosa di formato e fissato, e, per giungere al quinto atto, si ricorreva ad espedienti, simulando con la varietà degli incidenti lo svolgimento che mancava. Di che si avvide l'Alfieri, e procurò di approfondire caratteri ed affetti; ma pugnò contro l'indole del sistema, e ripetè con diverse forme sempre gli stessi pensieri, e riuscì pesante e monotono. Monotono ed uniforme è anche il teatro francese nelle rappresentazioni degli affetti, perchè quando questi, per diversi che siano, sono tutti stati spinti all'estremo, tutti si rassomigliano in questa violenza ed esagerazione. Un altro difetto dei tragici francesi fu che vollero rivestire gli affetti della loro forma nazionale, ossia dei loro cerimoniali; laddove l'affetto, nella sua verità, è umano e ripugna a questo travestimento; donde il ridicolo che il Voltaire nota in molti tratti delle opere dei suoi predecessori. Ma col Voltaire e col secolo decimottavo, quando prevalse il linguaggio filosofico, le passioni ebbero ancora un altro travestimento, e parlarono per riflessioni e sentenze. L'Alfieri disdegnò il linguaggio del suo secolo, perchè parlava a una nazione futura; ma con ciò distrusse l'ultima traccia di varietà nell'espressione degli affetti e riuscì astratto. Infine, dall'intrinseco passando alle manifestazioni estrinseche, un ultimo difetto si nota, nel sistema francese, superato solo in alcune tragedie del Racine e dell'Alfieri: l'uso di esporre nel primo atto, e, non bastando il primo, nei primi, gli avvenimenti passati che hanno prodotto la situazione presente, onde ridicoli personaggi di confidenti e noiosi discorsi, che riempiono gran parte di quelle tragedie. Per superare questo

inconveniente, bisognava dall'azione presente fare scaturire l'intelligenza del passato; il che certamente era arduo.

Dalla caratteristica del sistema si veniva alla individualità dei poeti:

## Pietro Corneille.

Il " sistema „ è comune ai grandissimi e ai mediocri, anzi alle ottime e alle pessime opere di uno stesso poeta, per es. del Corneille; e il valore di un teatro non dipende dalla forma esteriore, ma dalla creazione poetica, nel che per l'appunto è l'inferiorità del teatro italiano e francese rispetto al greco e all'inglese. Manca ad esso la poesia libera, nella quale l'Hegel ripone l'essenza del bello; e, oltre a trasportarci in un mondo prosaico, è inceppato da regole, che soffocano l'ispirazione. Il Corneille non ebbe a sottostare al solo giudizio del pubblico, ma a quello dell'Accademia. E, poi ancora, mancava alla creazione poetica la forza che le viene dalla vita così politica come privata, le quali non avevano profondità e si superficializzavano in cerimonie, convenienze e convenzionalismo. Si pensi ad Eschilo e Sofocle, e si vedrà la differenza nella vita e nell'arte.

Il *Cid* del Corneille, che è la prima grande tragedia del teatro francese, non lascia indovinare la piega che questo prese dipoi. In quella tragedia, che può dirsi un'epopea, c'è l'amore, l'onore, la gloria, che vengono in collisione, e la catastrofe rappresenta il sentimento nazionale. Il Cid uccide un conte spagnuolo, per vendicare l'insulto fatto al proprio padre; ma la figliuola di quello, Chimene, che egli ama, chiede al re la morte dell'amante per

vendicare a sua volta la morte di suo padre. Quando il Corneille vide svolta nel dramma spagnuolo di Guillen de Castro questa situazione così ampia che non si poteva rinchiudere nei cancelli del sistema prefisso, se ne innamorò e violò il sistema; ma il suo coraggio non fu bastevole a romperlo del tutto, ed egli rimase diviso tra le due tendenze. Così non fece narrare, ma rappresentò l'antefatto; e ne ebbe accuse dai critici, accuse d'inverisimiglianza; come se la verisimiglianza fosse superiore alla bellezza. D'altro canto, avendo congiunto l'elemento pubblico a quello privato, si estese fino al terzo atto sulla parte privata, e si spacciò poi della pubblica assai rapidamente, e continuò fino al quinto atto con equivoci, che sfiorano il comico.

L'ondeggiamento fra i due sistemi, che si vede nel *Cid*, sparisce nelle tragedie posteriori del Corneille, nelle quali si attua il sistema francese, che non dà la piena realtà della vita umana, ma solo l'estrema apparizione di un affetto in collisione. In questa collisione tra il magnanimo e il delicato, il Corneille fu falso e declamatorio nel rappresentare il secondo elemento, e assai meglio riuscì nel primo: il tenero e il delicato erano riserbati ad un altro drammaturgo francese. Anche nel magnanimo e nel grande il Corneille è difettoso nei casi dove sarebbe necessaria la gradazione; ma si trova nel suo vero campo allorchè quello stato d'animo appare come natura e abito, nella sicurezza e pacatezza del suo possesso.

Di qui (cioè dal suo amore pel grandioso) la simpatia del Corneille pei personaggi della storia romana, che gli porgono esempii di questa forza, grandezza e magnanimità. Nello stesso *Cid* si nota tal sua naturale disposizione. Sublime è la tragedia degli Orazii e Curiazii, fino al terzo atto, fin dove si vede il sentimento della patria, il dovere del cittadino, mettere gli uni contro gli altri uo-

mini congiunti da vincoli privati; ma, dopo quell'atto, il Corneille, incapace d'intensificare l'interesse, si trascina con inutili episodii. Il Corneille, la cui mente critica era inferiore all'ingegno poetico, quando l'ispirazione si fu in lui raffreddata, giudicando la figura di Orazio, pensò che l'eroe non poteva essere reo di un delitto come il fratricidio. Ma con ciò non intese che Orazio era invece perfettamente scusabile, e rimaneva eroe, nel quadro dei suoi tempi, in cui la magnanimità non si scompagnava dalla ferocia, come si vede nell'Achille omerico. Sicchè non si può dare a quella tragedia del Corneille il merito di avere dipinto la storia di Roma, i suoi personaggi parlano di Roma come quella che già fu, come ne parlano i moderni, e con gravità e solennità, che non è di contemporanei e di quei tempi primitivi; e la ferocia di Orazio, esposta come riflessa e meditata, appare abominevole, e la sua fredda ironia in risposta a quel così tenero: “ Ed io vi conosco ancora „ del Curiazio, non è da tempi rozzi e spontanei. Certamente, egli avrebbe potuto rigettare nello sfondo la figura di Orazio, e dipingere l'amore del Curiazio e di Camilla; ma quel Curiazio, che tanto ci aveva commossi, sparisce subito e l'amore si sente solo nelle lamentele della sua fidanzata. Infelicissimo fu il Corneille nelle figure di donne, tutte false nei sentimenti e nelle parole, con un amore che non è amore ma galanteria. Invece, sublime è la figura del vecchio padre degli Orazii, rozzo e grandioso.

Dopo l'*Orazio*, le tragedie del Corneille si vengono raffreddando; il che veramente non risponde al giudizio dei critici francesi, i quali reputano suo capolavoro quella di *Cinna* così alta nell'elocuzione e nella fraseologia. E che quest'altezza ci sia, non neghiamo; ma se vogliamo da parte nostra tenerci all'altezza della critica, dovremo dire che nel *Cinna*

la poesia è già spenta, ed è diventata eloquenza, eloquenza non libera e indipendente, ma accomodata ai tempi. Quale carattere poetico può esser quello di Augusto, che, restando vile com'era prima, s'induce ad usar clemenza verso Cinna, non per subitaneo rivolgimento dell'animo, ma per ragionati calcoli, che egli si lascia suggerire dalla moglie? Quale poesia nella figura di Emilia, che per vendicare il padre istiga al regicidio il suo amante, o in Cinna, che adopera le parole di libertà e di repubblica solo per acquistare l'amore di Emilia? E si dica il medesimo delle altre tragedie. Talvolta, il Corneille s'imbatte in magnifiche situazioni, ma le abbassa, come nel *Poliuto*, dove la grandezza degenera nell'equivoco e nella tragedia si nasconde la commedia; o nella *Rodoguna*, dove si vede lo stesso procedimento di decadenza che si è notato in Euripide. Perduta l'elevatezza del sentimento, si ricorre a cose esterne per affettare la tragicità che non è più nell'interno.

## Racine.

Leggendo le tragedie del Racine, si scorge che quel che ha creato lui è la parte viva e poetica, e debole e falso è invece quanto ha tolto o modificato dai greci. Troppa forza d'astrazione ci vuole, nel modificare vecchie azioni, a dimenticare gli antichi caratteri, costumi e situazioni, e a cancellarne ogni traccia: e ciò il Racine non seppe fare. Egli credette di dovere restringere la modificazione a ciò solo che offendeva il senso morale moderno, e per tutto il resto serbare le situazioni di Euripide; sicchè, nelle sue tragedie, c'è armonia nella superficie, ma contrasti e rappezzature per chi guardi nel fondo. Pure le due tragedie, delle quali si è discorso, sono meno infelici, in questa trasfor-

mazione dell'antico, che non le altre di posteriori scrittori. Nei soggetti storici, s'incontra l'uomo nella sua realtà, ed è perciò possibile dare indirizzo moderno alla propria ispirazione. Perciò anche il Corneille, sentendo l'eterogeneo, bandì del tutto la mitologia e si attenne alla storia. Ma quale è la storia del Corneille? Al tempo del Corneille, la storia greca e romana dominava sulle altre, ed era gran parte dell'insegnamento e perciò diventata popolarissima: e tutti ne avevano un'idea esagerata, tesa, senza gradazioni, come si vide anche in Italia nel secolo decimottavo. E quando i francesi assistevano alla rappresentazione dell'*Orazio* le tradizioni apprese da loro nelle scuole, il modo gonfio e declamatorio a cui erano adusati nel concepire gli antichi personaggi, li preparavano a intendere e ad applaudire. Ma il Racine fece di più, e non si accontentò delle cognizioni comuni del suo tempo, e studiò e si sforzò di conoscere le condizioni dei tempi, nei quali poneva le sue tragedie. Assai lavorò al suo *Britannico*, e aveva la persuasione di aver fatto sull'argomento la migliore tragedia possibile, quando dovè provare il dispiacere di vederlo male accolto e alla sua ragionata e fredda ispirazione rispondere critiche fredde e riflessive. Di quella sorta di critica, la colpa era sua: egli le aveva aperta la strada; le aveva additato il campo dove fu combattuto e rimase vinto, sebbene, per sè considerata, quella critica era leggiera e frivola. Per esempio, rimproverava al Racine di aver dato a Britannico diciassette anni quando fu avvelenato da Nerone, laddove Tacito gliene attribuiva quattordici, e di aver calunniato Nerone, del quale la storia racconta che fu buon principe per cinque anni; e simili sciocchezze. La critica moderna, invece, ha reagito in favore del Racine, e, innalzando il *Britannico*, l'ha considerato come il capolavoro del teatro francese, e lodato i caratteri stupenda-

mente scolpiti e le parole con le quali essi esprimono più di ciò che non dicano esplicitamente. E noi, distinguendo in due la questione, ammettiamo che come quadro storico di Roma ai tempi di Nerone quella tragedia meriti tutte le lodi che le sono state date, ma non così ove si consideri come creazione poetica. Qui è il debole. Il Racine vuol mostrarci Nerone nel suo passaggio da una situazione a un'altra, dalla bontà alla malvagità. Ma come accade il mutamento? Nerone ha avuto una educazione buona e virtuosa, a suo lato uomini come Burro e Seneca, sopra di lui la madre Agrippina; e tutto ciò ha raffrenato per alcuni anni la sua indole feroce e crudele. Opposto di lui è Britannico, che senza quella vigilanza, senza quell'educazione, abbandonato a sè stesso, ha per altro animo buono e mansueto. Britannico appare nel secondo atto: il carattere di Nerone in tutti i cinque (sebbene nel primo non entri direttamente in iscena, ma è reso noto dalle parole di tutti), e vi si svolge in cinque gradazioni. Col secondo atto il carattere è già determinato, e comincia lo svolgimento dell'azione: il diverbio tra Britannico e Nerone, la conciliazione di questo con la madre, il banchetto e l'avvelenamento di Britannico. Tutti i caratteri sono benissimo ritratti: Burro, onesto leale, addolorato della sorte di Roma, Agrippina ambiziosa, fanno corona alla ferocia di Nerone. Ma tutto ciò è metodo da storico e biografo. Al poeta occorre l'ideale, e qui al Racine mancò possa. Certamente, in quella tragedia si vede un nuovo avviamento dell'arte (un avviamento, che condurrà all'Alfieri), perchè, laddove prima il carattere serviva a sviluppare l'azione, qui l'azione serve a sviluppare il carattere. Ma il carattere di Britannico non è veramente poetico. Già si è veduto, che il fondo del carattere poetico drammatico dev'essere la forza, l'altezza, la dignità dell'animo. Giovinetti

e donne sono ammirevoli per innocenza e ingenuità, non per la dignità per la quale si richiede la coscienza di sè, che manca in quelli: solamente quando essi s'incontrano in una situazione che eccita il loro sentimento, l'ingenuità e l'innocenza dei giovanetti e donne mostrano di poter divenire virili e nobili. In questa prepotenza degli affetti, la dignità apparirà o come forza di moderazione che li vince, o come generosità che perdona, o come virtù che lotta. Fuori di questi tre casi, è impossibile che il carattere sia tragico. Ma il Nerone del Racine ci si mostra nella codardia, nel carezzare i sudditi per proprii fini, nel fratricidio: è bassezza plebea, è ferocia fredda, che è viltà. Egli ci desta bensì orrore, e l'orrore è sentimento di tragedia; ma non ci riesce di accettarlo poeticamente. È necessario per la poesia che nel carattere siano gradazioni e contrasti; e il Racine concepì così il suo Nerone, ma non raggiunse il suo ideale. Egli, come si è detto, si atteneva al metodo storico; e lo storico mostra solo una parte, quella esterna, dei caratteri; diversamente dal poeta, che deve mostrarne il cuore e farne intendere i contrasti e le debolezze. Egli seguì Tacito, e la storia soffocò la poesia. Sembrerebbe che col carattere di Giunia avesse voluto nobilitare l'argomento ed effondere quel che di tenero era nel suo animo. Ma Giunia c'è nella tragedia, perchè c'è nella storia, e rimane un carattere fiacco, senza forza, di fronte a quello di Nerone. Solo quando ella, innamorata di Britannico, respinge Nerone, splende un raggio di poesia, che ricrea in tanto orrore; ma troppo il Racine aveva dato risalto al feroce Nerone, perchè quella poesia di Giunia riscaldasse il dramma. Tuttavia, la figura di Giunia è migliore di quella di Britannico; questa, vaga e indecisa, non ci muove a compassione; l'altra sì, e si rimane dolenti che il Racine non ne abbia tratto il partito che si poteva.

Perciò, il *Britannico*, ammirevole come studio dell'antico, rimane alquanto freddo come poesia.

Il *Britannico* non fu l'ultima tragedia storica del Racine: seguirono il *Mitridate*, il *Bajazet*, la *Berenice*, nelle quali alla storia si accompagna sempre un caso d'amore, all'elemento reale un ideale amoroso; con questa differenza che, se nel *Britannico* l'amore è sacrificato alla storia, in queste altre accade il contrario, e la storia è un semplice sfondo dell'amore. Ma il Racine ondeggia tra i due elementi, e se sacrifica ora l'uno ora l'altro, non riesce a fonderli e a unificarli. L'ideale nella storia dovrebbe esistere liberamente, ma sotto le forme reali dell'età storica presa a trattare. La Monime del *Mitridate*, la Rossana del *Bajazet* e la Berenice della tragedia di questo titolo sono tre figure ideali, gettate in tempi storici diversi e contrari ad esse e aventi significato poetico diverso da quello che dovrebbero avere. Storia e poesia sono, dunque, in contrasto, e appena in qualche punto ottengono un'unità solo apparente. Nullo il carattere di Mitridate, sebbene presentato con storica dignità; disgustevole quello perfido e basso del figliuolo di lui, Farnace: Monime è la sola figura poetica, la quale, sebbene non faccia altro che continuamente lamentarsi, pur ci consola, perchè la presenza della poesia vera è sempre desiderata. E lo stesso si dica di Berenice, che è come una ricordanza della Ifigenia che il Racine vagheggiava, un riflesso moderno di quell'antico personaggio. Rossana e Fedra invece non somigliano alle altre figure femminili di lui; e si resta meravigliati nel vedere come il Racine, che tanto amava l'innocenza e la delicatezza, abbia tentato soggetti di quella sorta: le furie dell'amore passionale e della gelosia. E nella *Fedra* egli giunge altresì a rendere in forma alta e nobile le impudiche smanie della protagonista: lad-

dove, di solito, oltre alla duplicità del metodo e alla mancanza d'ispirazione, egli pecca anche di un'eccessiva castità di stile, con la quale doma il sentimento e lo rende freddo e inetto a destare impressione viva; anzi, dove è portato dall'indole sua allo stile passionale, si arresta, temendo di troppo commuovere gli spettatori e di togliere il velo nel quale avvolge i suoi oggetti. I suoi personaggi rifuggono dalla spontaneità del parlare, fanno discorsi preparati; l'eleganza vince in essi il calore e la verità: onde i lunghi, interminabili discorsi, che escono dalle loro bocche eloquenti.

Ma questi difetti spariscono nelle ultime tragedie, l'*Ester* e l'*Atalia*: vere nell'azione, nella forma, nei discorsi: si vede che le idee del Racine erano diventate più libere e il suo stile più puro. Dapprima più critico che poeta, in ultimo il poeta si fa pari in lui al critico: e, sgombrato ogni pregiudizio, abbandonato l'intrigo dell'azione, si concentra tutto nel carattere e nell'affetto. Egli compose queste tragedie quando, disgustato dalle critiche e dalle ostilità, caduto in disgrazia della corte, si era ritirato dal teatro e dal mondo, e, datosi alla religione, riprovava il teatro e i soggetti amorosi e gli scrittori classici o profani. E qui lo raggiunse l'invito della signora di Maintenon, a scrivere tragedie per un istituto di educazione femminile, che ella aveva fondato: e così scrisse l'*Ester* e l'*Atalia*, e, quando non voleva più essere greco, fu greco. Al tutto tragedia greca è l'*Atalia*, con la differenza che dove presso i greci operava il fato, nell'*Atalia* domina il Dio degli ebrei: protagonista vero, sotto quello apparente che sarebbe il fanciullo Gioas. Il primo atto è bellissimo, mettendoci innanzi, col popolo ebreo, quel Dio protagonista, la grandezza di lui, i prodigi che ha operato pel suo popolo, e il popolo stesso vittima del Dio. Tale è anche Atalia, perchè essa non compare come colei che scan-

na sessanta suoi parenti per ottenere il regno, ma come straziata dai rimorsi e che, prima di morire, si sentenzia punita da Dio. (Il medesimo si vede poi nel *Saul*). E chi non è scosso da quel sogno, al quale segue tutta la tragedia? chi non ammira il dialogo di Atalia col fanciullo portentoso e non conosciuto come tale? Dopo questo dialogo, la tragedia è finita; e, tra i caratteri grossamente disegnati, si sente il fantastico religioso come in una tragedia greca. E poichè conforme alla tragedia greca è la situazione, si riafferma per la prima volta, in questa tragedia francese, il coro: e fortissima è l'impressione di quel coro di vecchi credenti, quando cantano le lodi della grandezza di Dio, e quando prorompono contro Atalia, domandandole il fanciullo, e quando effondono il loro giubilo per la vittoria di Gioas. Bellissima è anche la profezia del sommo sacerdote, dove la lingua francese spiega un vigore quale non ebbe mai per l'innanzi. — È superfluo aggiungere che l'*Atalia* fu male accolta dal pubblico cortigiano, adusato a considerare il teatro come un divertimento.

## Voltaire.

Ai nomi del Corneille e del Racine si associa come terzo quello del Voltaire; ma con lui si passa dall'età di Luigi XIV a quella di Luigi XV, cioè a una radicale mutazione di pensiero, della quale principale operatore fu lo stesso Voltaire. E quest'uomo, che aveva perduto ogni religione, serbava la religione della poesia? Ciò è da vedere. Idolo del secolo decimottavo, la critica che di lui fece il Laharpe esprime per l'appunto questa idolatria: il Voltaire vi è esaltato con tanto entusiasmo da esser pareggiato a Sofocle e allo Shakespeare. In senso opposto, si mosse la critica del Lessing, e

poi dello Schlegel, e poi ancora del Villemain. Il Lessing combatte e mette in ridicolo il sistema del Voltaire: ma l'*Orazio* del Corneille, la *Fedra* e la stessa *Atalia* del Racine e altre bellissime tragedie provano che quel sistema non era un ostacolo assoluto. E niente di particolare ha il sistema di Voltaire rispetto a quello degli anteriori tragici francesi; e soltanto egli ne perfezionò la forma esterna, togliendo le narrazioni nel primo atto, facendo procedere più rapida l'azione, migliorando la sceneggiatura, abbreviando i discorsi: onde il maggior diletto con cui le sue tragedie si leggevano e ascoltavano. Lo Schlegel divide le tragedie del Voltaire in mitologiche, storiche o di fantasia; e così egli si apre larga via a censurarle. Ma queste divisioni sono artificiose e non colgono nulla di essenziale: pel Voltaire mitologia, storia o fantasia sono accessorii, ed egli rimane sempre il medesimo. Il Villemain reagisce al Laharpe, e mostra l'immensa superiorità del tragico greco e dell'inglese a petto del Voltaire. Ed è certamente ridicolo istituire paragoni di tal sorta: il paragone è possibile solo quando ingegni simili lottano circa lo stesso punto, e l'imitatore ha inteso colui che imita. Ma di Sofocle il Voltaire prende solo l'azione materiale, e di Shakespeare imita qualche particolare, le ombre o le streghe, cose che non costituiscono la sostanza delle tragedie di quello. Il Villemain mostra anche come le tragedie del Voltaire variino col variare dell'età dello scrittore, dall'*Edipo* al *Catilina*, al *Tancredi*, al *Triumvirato*. Ma ciò che non mutò fu la mente, il cuore, l'ingegno del Voltaire, i suoi pregi e difetti, costanti in tutte le sue tragedie.

La situazione generale è sempre la stessa: gli affetti privati in relazione coi pubblici e con la prevalenza di questi. Ma come poteva il Voltaire darci la tragedia della vita pubblica, egli che ave-

va distrutto ogni idea di religione e di morale e componeva la *Pucelle*? Egli folleggiava sulle rovine del passato, senza darsi briga di quel che verrebbe dopo. Nè in lui nè nel suo secolo c'era materia di tragedia. Nelle sue tragedie vi sono declamazioni e nient'altro: l'amore stesso è inteso superficialmente, come commedia, e il Voltaire si argomentava di rialzarlo solo col trasferirlo in uomini grandi e personaggi antichi. In fondo, egli è un imitatore del Corneille e del Racine, ora dell'eloquenza dell'uno ora della tenerezza dell'altro, e non ha migliorato nulla, salvo il meccanismo esterno. Lo stile dei suoi due predecessori, conforme al loro secolo, è seguito dal Voltaire, che adopera le stesse cerimonie e le stesse galanterie, per imitazione: quelli erano uomini di corte e concepivano a quel modo la grandezza e la nobiltà; il Voltaire non le concepiva più così, apparteneva al terzo stato, alla borghesia; ed è prova di animo non alto aver serbato quello stile. Certo, nelle sue tragedie vi sono tratti del secolo suo; ma egli non potè condensarli in tragedie, perchè a tal uopo è necessario che le tendenze del tempo siano diventate azioni, qualcosa di positivo, e non restino negative, mercè enunciati in bocca a un singolo personaggio. Si può soltanto prevedere, leggendo il Voltaire, che quando quelle idee avessero acquistato forza reale, sarebbe sorto un ingegno che avrebbe ridotto a unità e a dramma ciò che nel Voltaire era incidente e declamazione.

## La tragedia italiana e l'Alfieri.

Questo ingegno fu Vittorio Alfieri, che ferma subito l'attenzione per la potente e unica impronta data alle sue tragedie, che sono state dette “ scritte col sangue „. Ma l'Alfieri non si può intendere che

per sè stesso, pel suo singolare e originale temperamento.

Anche per l'Alfieri lo Schlegel adoprò la divisione adoprata pel Voltaire, e ne divise le tragedie in istoriche, mitologiche e moderne. Ma se qualche apparenza di verità essa può ritenere pel tragico francese, per l'Alfieri è assurda, tanta è l'unità e costanza della sua situazione. Il che si vede nell'imbarazzo in cui poi il critico, che così divide, si trova innanzi al *Saul*. E poco concludente è il giudizio sul carattere francese del suo sistema teatrale, perchè, come sappiamo, il giudizio sul sistema non è giudizio sullo scrittore (1).

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Considerata la situazione dominante nelle tragedie dell'Alfieri e l'armonìa di tutte le sue parti, l'essenza di quelle tragedie è da dire la rappresentazione della vita interiore, fatta con verità, ma senza che si esprima nella vita reale. Onde alcuni negano forza poetica all'Alfieri, perchè lo tacciano di essere troppo assoluto e troppo astratto. Perchè un'idea viva ed esista, dicono costoro, deve conformarsi ai tempi e ai luoghi; e, quando si vedono condizioni e caratteri separati dalle determinazioni di fatto, c'è astrattezza, non poesia. Ma qui si dà un significato poco esatto alla parola “ vita „; concetto che non ci attenteremo di definire, come non vi si è attentato Hegel, e ci restringiamo a ricordare che il bello, che è cosa che sentiamo e non intendiamo, non si manifesta altrimenti che coi suoi effetti. Ora la vita può intendersi in tutte le sue svariatissime manifestazioni; e ciò è di rarissimi ingegni, di un Dante. L'Alfieri non ha siffatta vastità; la sua estensione è assai minore della sua profondità. Della vita non scorge che l'intimo, e di questo

(1) Qui manca la prima lezione sull'Alfieri.

solo un aspetto; e, se in questo campo circoscritto dipinge con verità l'uomo, sarà grande poeta, ancorchè non abbia abbracciato gli altri aspetti. A lui la natura aveva negata la dolcezza; anche nei suoi personaggi di carattere tenero, rimane qualcosa di aspro, di torbido, di cupo, che contrasta col loro carattere. In Alceste, anche nei momenti di gioia, di speranza e di abbandono, si sente qualcosa di grave e di profondo, che annebbia la situazione. Lo Shakespeare, che come Dante seppe rappresentare intera la vita dell'uomo, tra le armi e le stragi ci dà il carattere di Giulietta, che è come un paradiso nell'inferno. All'Alfieri era anche negata la delicatezza; nè diciamo già di quella che consiste in cerimonie, giacchè per questa parte egli ha restituito gli uomini alla nudità di Adamo ed Eva: ma quella delicatezza, quel segreto istinto, che avverte della verità o della falsità, quella temperanza e moderazione che non isforza la situazione. Onde il frequentissimo ingiuriarsi a vicenda dei suoi personaggi, e il loro incontrarsi quando non si dovrebbero incontrare, notato da alcuni critici. Di qui anche l'assenza delle gradazioni, tranne nel *Saul*, dove, mercè la gradazione degli affetti e l'ondeggiare dei sentimenti, una situazione straordinaria acquista realtà, e la forza della fantasia sopravanza l'intenzione del poeta. Nelle altre tragedie, tutto è determinato, e s'intende dove va a finire, sin dalla prima scena. Ma negheremo perciò ingegno di poeta all'Alfieri? In lui, la grandezza d'animo dei personaggi diventa una passione del cuore, ardente e irresistibile, non tranquilla e riposata: tutti sono frementi e disdegnosi, oppressi ed oppressori; empi e feroci questi, generosi e imprudenti quelli, del pari grandi. E solo alcune volte la ferocia è senza grandezza, come nel *Don Garzia* e nella *Rosmunda*, o, come nell'*Ottavia*, ci è un carattere tenero e rassegnato, ma fiacco.

L'Alfieri non trovò nulla intorno a sè, che potesse adoperare: nè sentimenti, nè linguaggio, nè versi, nè attori; e tutto dovè trarre da sè stesso: far prima sè stesso, e poi i suoi personaggi. Mancanza di verità? E come si spiegherebbe allora la profonda impressione che lasciano le sue creazioni? Si veda, per esempio, il carattere di Egisto, e il modo ond'egli s'impadronisce dell'animo di Clitennestra: a ogni colloquio tra i due, la tragedia fa un passo innanzi. L'Alfieri dipinge dapprima Egisto come sventurato, e nel primo soliloquio mostra la fiducia ch'egli ha in sè medesimo, animato dalla vendetta. Nel suo primo incontro con Clitennestra lo si vede mesto e abbattuto; e a poco a poco adusa la donna all'idea del matrimonio, e poi a quella della morte di Agamennone, con l'insinuarle che questi sarebbe forse morto nel ritorno per mare e che, in questo caso, ella non sarebbe discesa a prender lui per marito (1).

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Il *Saul* dell'Alfieri non solo è la creazione di lui più poetica, ma un'apparizione singolare nel ragionatore e beffardo secolo decimottavo, quando lo stesso Voltaire temeva di suscitare il ridicolo riproducendo la parte fantastica dello Shakespeare, quando la poesia era inaridita e priva di sentimento. E sebbene l'Alfieri dall'esterno fosse tornato alla vita interna dell'uomo, e sebbene concepisse belli e grandi caratteri, non manca in questi qualche miscuglio di prosa, a documento del gelido secolo. Perciò alla verità del sentimento è sostituita l'analisi, alla spontaneità la riflessione. Le tragedie politiche sono le più deboli di poesia tra quelle dell'Alfieri, come le filosofiche tra quelle del Voltaire. All'Alfieri sembrava ottimo l'*Agide*; e pu-

---

(1) Quì mancano altre due lezioni sull'Alfieri.

re di quella tragedia non è rimasto nulla. Gli è che il protagonista, checchè l'autore credesse, è privo di grandezza, perchè è privo di azione e rimane astratto. Invece schietta e grande poesia è nel *Saul.* Immaginate i tempi primitivi in cui tutto è fantasia, e gli uomini sono eroi innanzi ai nemici e fanciulli innanzi ai fantasmi, vinti o vincitori secondo dice l'oracolo; e poi trasportatevi a quegli altri tempi nei quali queste credenze scemano e come fantasmi si atteggiano le loro stesse passioni, essi inconsapevoli, e la forza esterna si cangia in forza interna. Lo Shakespeare ha rappresentato l'una e l'altra di queste condizioni di vita; ma l'Alfieri le unifica nel suo Saul. Dove la grandezza è disgiunta dall'odiosità, che si vede in altri personaggi alfieriani; e Saul suscita in noi pietà, reverenza, amore. Tra i suoi più violenti delirii ha lucidi intervalli, nei quali riappare generoso, amante del suo popolo, amante della sua famiglia. Ma alla concezione del carattere risponde questa volta a pieno l'esecuzione. È stato biasimato da taluni critici come inutile il quarto atto, e inutile il personaggio di Achimelech. Ma quel punto che per lo Shakespeare sarebbe stato l'azione stessa della tragedia, per l'Alfieri è la risoluzione, è il momento in cui Saul si cangia: il che in parte è espresso dalle parole e in parte è come sentito in lontananza. Alla profezia di Samuele, che rende sicura la rovina sua e dei suoi, Saul reagisce con energia, col proposito di uccidere David. E a questi scatti energici si unisce nella tragedia una somma tenerezza, come si vede negli affetti di Saul al pensiero dei suoi, dopo la sconfitta, e nel suo morire da re. David, pieno di virtù, non è amato da noi come questo Saul, condannato dal profeta.

L'Alfieri fu assai conseguente, il che è lode nella poesia come nella vita; ma, laddove altri artisti,

Sofocle, Ariosto o Shakespeare, nella loro conseguenza furono conseguenti ai proprii tempi, l'Alfieri, come si è detto, dovè trarre tutto da sè. Egli si trovò innanzi gli eroi di Metastasio e le loro sdolcinature; e contrappose i suoi e il suo linguaggio. Dal linguaggio drammatico bandì i convenzionalismi. La catastrofe, che è il teatro dei Greci, per l'Alfieri costituisce solo il quinto atto: tutti i fatti esterni convergono a mostrare l'animo del personaggio. La catastrofe greca era preceduta da un ordine superiore e divino: quella dell'Alfieri, da una violenza irresistibile dell'animo: colà era un mondo fantastico, qui un mondo reale. I personaggi sono pochi, depurati dalle determinazioni del costume: pare che tutti abbandonino la loro città e si raccolgano in un luogo ideale. In Seneca l'intelligenza è vivace, il cuore è freddo, ed egli cerca di colpire all'improvviso i suoi uditori; nell'Alfieri, i pensieri nascono da un cuore caldissimo, come quel suo verso rotto, breve e robusto. Il sistema rappresentativo dei francesi si compie in lui; e se ai francesi recavano ancora qualche impaccio le limitazioni del tempo e del luogo, all'Alfieri nonchè un giorno, basta un'ora. Concentrato il dramma nell'anima, quelle tragedie non hanno bisogno, nella recita, di pompa esterna, ma solo di attori, che sappiano profondamente intendere il carattere dei personaggi.

Come alla trattazione dell'Alfieri precedeva quella della tragedia francese, così, prima di entrare a parlare del Goldoni, qualche lezione era rivolta al Molière:

## Molière e Goldoni.

Dopo tanto esserci intrattenuti di tragedie, guardiamo alla vita ordinaria, scevra di grandi vizi e virtù, alla commedia. La quale o aggiunge serietà a cose meschine e frivole o ne toglie a cose serie; e in quest'ultimo caso, si ha la commedia greca e aristofanesca: comico confessato, come dice lo Schlegel, cioè il ridere dei proprii difetti. Il Molière si attiene al primo modo: e a lui spetta l'avere distrutto, con la commedia, non poche cattive costumanze dei francesi dei suoi tempi. Quel convenzionale, quel falso, che il Racine non seppe vedere, fu visto e satireggiato da lui. Dalle affettazioni della moda (le *Preziose ridicole*) egli passò alla satira delle due classi sociali, la nobiltà, che cominciava a impoverire e decadere, e la borghesia, che arricchiva ed era ambiziosa di titoli; e, infine, per effetto delle inimicizie sofferte e dei dolori domestici, e sotto l'influsso di Boileau e di Racine, critici finissimi, dette nuovo indirizzo alla sua arte e compose il *Tartufo*, e il *Misantropo*, che segnano la sua decadenza, quantunque molti critici li levino a cielo. E, quanto alla moralità, per cui sono celebrati, c'è più moralità nelle *Preziose ridicole*, che in tutte le sentenze del *Tartufo* e del *Misantropo*. Le *Preziose ridicole* ci richiamano per certi loro aspetti ed effetti, il *Don Chisciotte*. Sono opere possibili in tempi in cui il falso è giunto a tal punto che basta un ingegno comico per dissiparlo tra le risa: quelle idee, forme, costumanze, sono diventate vuote e prive di qualsiasi serietà. Sembra facile cosa una commediola come le *Preziose ridicole*, ma è difficilissima: il Molière non colpì l'esteriorità, la lettera, ma lo spirito che era sotto di essa; e creò veri e proprii personaggi e un'azione adeguata, in cui

sciocchezza e malizia (le due fonti della comicità) si uniscono.

Si è disputato se un poeta comico debba ritrarre il vizio o il vizioso, e i critici tengono pel primo: ma il vizio è qualcosa di astratto e la commedia vera si ha quando esso s'incarna in un personaggio determinato. Ma dall'individuale che si prende a modello bisogna togliere le parti accessorie e contingenti: e quando queste s'introducono, come si usa, periscono col tempo, e ciò che solo rimane è l'anima, immortale in un corpo che perisce. Se mai si dovesse addurre una commedia felicissima nell'unione del tipo e dell'individuale, questa sarebbe la commedia di Aristofane, che si riferiva a uomini reali, da tutti conosciuti; eppure niente è più vivo e fresco ancora delle *Nuvole* e delle *Rane*. Delle commedie del Molière alcune sono invecchiate e altre no, secondo che erano avvolte o libere di contingenze personali.

Nel *Tartufo* e nel *Misantropo* il Molière tentò qualcosa di nuovo; e assai si è disputato, a proposito di esse, se si può riunire il serio col comico, il pianto col riso. Ma in quelle commedie egli non s'indirizza più ai sensi e alla fantasia; il suo stile prende il tono della gente colta, il dialogo tono grave e severo; egli si assoggetta alle regole. E di ciò si avvede il lettore moderno, che legge quelle commedie senza le preoccupazioni che dettero loro grande fama.

In quelle due commedie si è dovuto vedere il presentimento del dramma moderno: ma sebbene il riso e il pianto possano bene unirsi, e ciò si vede in Terenzio e poi in Goldoni, bisogna che il serio sia davvero serio e non si attenga all'estrinseco, come nella commedia lagrimosa, che resta commedia. In questa classe rientrano il *Misantropo* e il *Tartufo*. S'immagini Molière che osservi e studii le debolezze umane, e non se ne sdegni, anzi ne

rida; s'immagini questo Molière, che a un tratto, preso da rabbia, dà importanza alle cose di cui prima si era trastullato: e da questo Molière di mal umore si avrà tutto il *Misantropo*. Qui la parte seria è troppo elevata e troppo triste, e fa torto alla commedia, il cui effetto è salvato dalla spiritosa Celimène. Nel *Tartufo* poi non c'è nulla di comico.

La critica moderna ha preso in uso di non parlare di Goldoni senza di Molière, e tutti i critici svolgono il loro giudizio su questo confronto. Ma così, per alcuni punti di analogia, si sacrifica ciò che gli scrittori hanno di proprio. Molière e Goldoni non si rassomigliano se non nel genio, che è comune a tutti gli uomini grandi; pel resto, non si rassomigliano punto, e perciò il primo non deve porsi come l'antecedente dell'altro. Tra l'uno e l'altro c'è un gran salto, o meglio, c'è di mezzo un intero genere teatrale: sicchè io sarei disposto a dire che il precedente di Goldoni non è Molière, ma la tragedia. Si ricordi la distinzione tra l'alta e bassa commedia o commedia popolare. Nel *Misantropo* del Molière era il germe dello stile stemperato e rettorico della commedia alta; e seguirono le commedie che ritraggono la vita reale, gli incidenti delle famiglie: come si vede in Lessing, in Diderot e in altri. Goldoni trovò innanzi a sè la commedia buffonesca nel popolo, la commedia letteraria presso la gente colta, e la commedia piagnolosa. Ed egli non ebbe un'energia propria contro il suo secolo, come Vittorio Alfieri, e si piegò al secolo e trattò ogni sorta di commedia: e fu noiosamente letterato, come nelle commedie in martelliani, e, avendo combattuto le maschere e la commedia dell'arte, pure accolse l'una e le altre. Ma il suo genere proprio è l'alta commedia, la commedia morale: e descrisse per lo più la vita dei negozianti e delle famiglie in tutte le sue parti.

Il tipo della commedia, che era prima la debolezza umana, pel Goldoni è un uomo buono, onesto, stimabile; e la comicità viene da una parte estranea. La morale del Goldoni non si solleva di sopra il livello comune dei tempi; e non ha nulla di sublime, anzi una certa tendenza ad abbassare la dignità a vantaggio dell'utilità. Ma non è da fare gran caso di questa morale goldoniana, solo a noi importando la sua arte. Difetto del Goldoni è l'abbandonarsi sovente alla sensibilità, con danno della commedia.

A questo punto, una lezione raccoglieva, prima di procedere oltre, le conclusioni dell'esame fatto del:

## Teatro italiano e francese.

Noi siamo giunti al fine di un lungo cammino, e, se interpetro giustamente il vostro desiderio, non che sentirvi stanchi, credo che ciascuno di voi guardi con desiderio all'altro cammino che ci resta da percorrere, e che si presenta a voi ancora più brillante del percorso. Ma, prima di metterci in questa nuova via, ci par bene di raccoglierci un poco ed abbracciare con lo sguardo quanto finora minutamente abbiamo osservato, e presentare netto e chiaro il risultamento generale delle nostre lezioni. E cominciamo dal levarci con forza contro il modo onde fu giudicato il teatro italiano e francese. I poeti dell'uno e dell'altro popolo nutrivano la buona intenzione di riprodurre il concetto antico; ma ebbero poi il torto di credere di essere riusciti nell'intento, e, come lo credettero essi, così anche i critici contemporanei; onde per le stesse cose ebbero lode da quelli e hanno biasimo da noi. Ma noi ci domandiamo se questa imitazione stia nel fondo del concetto, ovvero se non sia che una riproduzione nella

forma e nella somiglianza di soggetti; e vedemmo che quella imitazione non era che di forma e di soggetti. Noi sappiamo in che si fonda il dramma antico; che un Dio, il Fato, è il solo protagonista di quel dramma, e che gli uomini non v'intervengono se non per sentire il fato e soggiacergli, e nullo era il loro carattere e potere; vedemmo che fintanto la tragedia greca mantenne questo concetto soprannaturale e destò quell'ispirazione dell'anima verso l'infinito rappresentata dal coro, essa vigoreggiò, e che quando, venuto Euripide, il quale volle far di tutto ciò un gioco fantastico, e gli dèi non furono più i protagonisti del dramma e si diè all'uomo carattere e forza, la tragedia sparve e in quel giorno nacque la Commedia. Questo concetto della decadente tragedia greca fu quello che doveva poi rinascere e produrre la nuova tragedia. Abbiamo veduto in che questa consiste; abbiamo veduto che essa non è altro che l'inversa della greca. Gli dèi più non compaiono; tutto è posto nella onnipotenza della volontà individuale. Ma i tempi, in cui comparve il teatro francese ed italiano, non erano tali da far nascere una tragedia quale si bramava; la società era troppo snervata e corrotta per poter gustare una rappresentazione energica e potente della vita. Nè si potè sfuggire il concetto nuovo; e, per quanto i poeti si sforzassero di riprodurre il concetto greco, pur dovettero ubbidire ai tempi, e le creazioni soprannaturali dei Greci divennero figure umane, rappresentazioni di passioni umane. Ma sono stati poi questi teatri quali dovevano essere? Hanno abbracciata la vita in tutta la sua pienezza e verità? No: essi sono per questa parte assai manchevoli; e ciò che più colpisce, è la povertà della loro poesia, paragonata con quella della tragedia greca, e l'assenza quasi compiuta dell'ispirazione sociale.

Inoltre, l'ispirazione non fu spontanea: limitata e circoscritta com'era da regole, essa non si slan-

ciava con l'impeto libero di quella dei Greci. Ma io non intendo con ciò pronunziare biasimi: osservo solo che, in tempi di molta cultura, l'ispirazione non poteva aversi, non perchè repugnante al concetto moderno, ma perchè mancava allora l'energia lirica e la potenza dell'immaginazione. Nello stile ancora e nella forma in genere si vedono il calcolo e la ricercatezza, effetti della raffinata cultura del costume. Ora, che cosa avvenne in conseguenza del proposito di riprodurre, mercè le vesti e i concetti greci, le bellezze della tragedia greca? Le forme greche si attaccarono al concetto moderno; e, non essendo ad esso applicabili, lo falsarono ancor peggio. Le quattro forme greche erano l'unità, l'ideale, la divisione del tragico e del comico. Ora, 1.°) le unità del tempo e del luogo resero false ed anguste le situazioni moderne. Se l'azione era ampia si cadeva nel falso di restringere quando non si doveva; e così si bandì dal teatro ogni largo concetto e si restrinse in troppo angusto spazio l'ispirazione, e si ebbero inverosimiglianze nei caratteri e mal delineate passioni. 2.°) Per applicare al dialogo la dignità greca, questo, invece di esser naturale, breve, disordinato, rotto secondo le passioni, divenne falso e declamatorio. 3.°) Per imitare l'ideale dei Greci, pel quale si escludeva ogni elemento ripugnante o indifferente alla situazione, si nocque ancora alla verità. La natura non procede con tanta astrazione: l'indifferente, il contraditorio formano la realtà e rappresentano la verità. Se si serbano i soli elementi del pensiero e si toglie l'opera del cuore, si ottengono azioni escogitate dalla mente, ma non vere e reali. 4.°) È falso che negli antichi l'elemento tragico e il comico fossero divisi tra loro: una tragedia senza commedia ed una commedia senza tragedia sono impossibili. Ma la tragedia e la commedia non furono contemporanee in Grecia: la commedia succedette alla tra-

gedia per distruggerla, e venne quando il popolo greco aveva cessato di esser grande. Non pertanto, nella società moderna noi vediamo questi due elementi nascere insieme, come accanto ai tornei ed alle galanterie si vedono le scene di sangue. Pretendere, dunque, una distinzione assoluta tra il comico e il tragico è impossibile. Così nel teatro esaminato la tragedia è sempre del medesimo tipo, perchè tutti tenevano la medesima via e qualche differenza è soltanto nella diversità degli ingegni. Perciò nel teatro italiano e francese non appare alcun poeta che si volgesse a rappresentare la vita interiore: dopo Dante, bisogna per questa parte rivolgersi a Shakespeare. Solo, nel teatro francese, il Molière attaccò il convenzionale delle forme francesi; solo seppe conoscere la falsità, quando tutti sentivano e pensavano a quel modo; solo tentò di restaurare il vero nella commedia ed ebbe un sentimento schietto del naturale e del vero, ed ardì combattere le forme che il Corneille e il Racine consacravano all'ammirazione. Ma già siamo giunti ai tempi della decadenza di quel teatro; già comincia a sentirsi il falso e convenzionale della società e della religione; già si van cercando cose nuove e si pensa ad una riforma per la verità del sentimento. Ecco i voti di Diderot, ecco i voti del popolo. Si prepara una nuova letteratura, si preparano i tempi nei quali la vita dovrà essere una poesia reale. Noi esamineremo questi tempi, esamineremo quest'arte moderna.

## Shakespeare.

Furono, le lezioni sullo Shakespeare, le ultime del corso? Dal disegno annunziato risulta che esse dovevano formare come l' « introduzione » allo studio del « teatro moderno »; ma il quaderno

che ci ha serbato quel corso termina dopo tale introduzione, e forse per le altre lezioni non avanzò tempo in quell'anno, e nel seguente la scuola fu presto turbata e poi interrotta dagli avvenimenti politici.

Quel quaderno, messo insieme da un uditore, è del resto assai infelice nella dizione, e anche lacunoso; e il riassunto, che io offro, non è certamente se non uno scheletro delle dodici lezioni shakespeariane, che dovettero essere ben altrimenti piene. Perchè il lettore si faccia un concetto del metodo da me tenuto nella elaborazione, metto in doppia colonna un brano qualsiasi, quello con cui comincia l'analisi del dramma *Romeo e Giulietta*, secondo il testo originale e secondo la mia redazione:

Ora noi lasceremo questa vita fantastica; e quando da questa vita passo alla reale, quando io mi gitto in questo altro campo di Shakespeare, vo trovando nella vita qualche cosa che sia più vicina a questa vita della fantasia; vo trovando una vita dove gli affetti sian meno profondi, dove i passaggi sian meno studiati, dove i caratteri men grandi, dove la fantasia ancora prepondera sul cuore; e questo dramma è quello di *Giulietta e Romeo*. In questo dramma, in cui ha vita un gran sentimento, voi trovate come un punto di mezzo tra la vita interamente fantastica e la vita più profonda, che vien rappresentata appresso. Questo dramma è stato molto studiato dallo Schlegel, il quale, benchè sia ben di rado poeta, pure ha gittato in questo alcune frasi poetiche,

Nel far passaggio da questi drammi fantastici a quelli «reali» non posso non pensare a un dramma, nel quale c'è bensì la vita reale, ma gli affetti sono ancora non molto profondi, i caratteri non grandi, l'azione non molto meditata, e la fantasia predomina: *Giulietta e Romeo*. Questo dramma darà a noi la transizione dall'un gruppo all'altro. Guglielmo Schlegel lo ha studiato assai, e, sebbene di rado egli sia poeta, questa volta, commosso dalla bellezza, è uscito in parole poetiche; e certamente ha ben sentito il dramma nel suo misto di gioia e di dolore, di felicità e di sventura, ma non ha svolto a sufficienza il quadro che gli è balenato innanzi. Un francese, nella traduzione che ne fece, stimò opportuno toglier via tutto ciò che ai francesi sembrava esagerato, ora

ispirato dalla sua dolcezza. Ma se averlo esaminato con poesia bastasse, io dirò di aver sentito Giulietta e Romeo; però per quel miscuglio di serenità e di sventura che egli sente, non ha saputo svolgere questo magnifico quadro. Il secondo scoglio in cui c'incontriamo è il modo col quale è rappresentato il mondo prosaico, *Giuliete Romeo* è stato tradotto in francese da Mahamel (*sic*), il quale tolse ciò che ai Francesi parea troppo caricato o spiritoso o barbaro; ed ogni critico ha disapprovato la parte volgare de' contrapposti. Or mentre che i Francesi mutilavano così *Giulietta e Romeo*, un Inglese lo mutilava in altro modo. Un celebre attore Inglese, chiamato Garrik (*sic*), che rappresentava assai bene la parte di Romeo, cominciò, per strappare applausi, a caricarla; quando cadeva Romeo, cominciò a scontorcere il viso, rappresentare i movimenti dell'uomo avvelenato. Il popolo a questi movimenti caricati batteva le mani; sicchè un giorno gli venne il pensiero di mutare il primo atto di questo dramma, e farlo a suo modo. Ma quando io vi parlerò della situazione generale vi mostrerò qual mostruosità sia quella mutazione. A questo si aggiunga (*sic*) le opposizioni generali, che hanno fatto senso in tutti: ond'è che mentre Romeo è innanzi a Giulietta, pensa alle stelle? ond'è che, mentre si crede morta Giulietta, de' cuochi si apparecchiano alla cucina? e tanti altri contrapposti, i quali sebbene si trovano ancora in altri drammi di Shakespeare, in questo sono più numerosi; e bisogna trovare la ragione per cui il poeta ha seguito barbarico ora troppo arguto ed acuto. In altro modo lo mutilò un celebre attore inglese, il Garrick, che rappresentava assai bene la parte di Romeo, e, per farla valer meglio, la rinforzava; e venne in fine nel pensiero di modificare, come fece, il quinto atto. E altre difficoltà, oltre queste che si possono desumere dalle dette correzioni e rimaneggiamenti, si sono levate contro la tragedia di *Giulietta e Romeo*. Perchè mai i contrapposti prosaici, più numerosi qui che in altre opere dello Shakespeare, e, p. e., nel punto in cui si sta per credere da tutti che Giulietta sia morta, l'affacendarsi dei cuochi che apparecchiano la cena? e perchè lo Shakespeare, che così bene adoperava il linguaggio del cuore, in questo dramma ha prodigato le arguzie e i bisticci? Ma entriamo nel dramma.

dunque negli altri drammi il linguaggio del cuore, ed in questo non l'ha usato. Ecco le difficoltà che ci presenta questo dramma, le quali dipendono dall'intendere qual'è il lato della vita, sotto cui si presentano questi due personaggi.

Come si vede, ho tolto parole superflue, ho sbrogliato periodi confusi, ho tradotto parole improprie in altre più proprie, ma non ho fatto alcuna contaminazione con concetti estranei, e qualche particolare che ho soppresso si ritroverà, al fine di evitare inutili ripetizioni, più oltre, al luogo conveniente.

Dello studio che in gioventù il De Sanctis fece dello Shakespeare, e dei giudizii che animano questo corso sulla letteratura drammatica, si odono le risonanze nel primo « saggio critico » di lui, in quello *Sulle opere drammatiche di Federico Schiller* (1850) (1). Frequenti accenni allo stesso poeta, che era il poeta massimo del suo ideale critico, si ritrovano nei saggi composti a Torino e a Zurigo tra il 1855 e il 1859 (2). In quel tempo egli scriveva a una giovinetta sua discepola, che tentava di comporre drammi storici: « Poniti a studiare i drammi di Shakespeare; e se li hai in francese, tanto meglio. Comincia dal *Giulio Cesare*, dramma storico. Vedrai che pienezza di vita! Che rigoglio di par-

(1) Cfr. *Saggi critici*, ed. Arcari, specialmente I, 3-5, 10-11.
(2) Si veda ivi, I, 20, 30, 83, 101, 181, 185, II, 105, III, 275, 297.

ticolari! Che abbondanza di sentimenti e d'immagini! È il primo poeta moderno, ed è alla sua scuola che ti devi formare » (1). Alla quale discepola, venti anni dipoi, gli accadeva di riparlare ancora dello Shakespeare: « A ogni modo, ti raccomando Shakespeare, tu che hai la fortuna, ch'io non ho, di leggerlo in inglese. Ci troverai orizzonti infiniti, che ti apriranno la fantasia » (2). Un aneddoto, che lo concerne, del periodo torinese, ossia di circa il 1855, ci narra come il De Sanctis, condotto da un amico in casa di una signora che voleva conoscerlo, se ne stesse muto e impacciato in mezzo alla conversazione; ma, suggerito dall'amico alla signora di gettare a caso il nome di Amleto, si riscotesse e, via via accaloratosi, improvvisasse una conferenza sull'argomento (3). Anche i suoi saggi posteriori contengono accenni allo Shakespeare (4): e, importantissimi, la *Storia della letteratura italiana* (5).

---

(1) *Lettere a Virginia*, ed. Croce (Bari, 1917), p. 85 (da Zurigo, 28 giugno 1857).

(2) Op. cit., p. 114 (lett. da Roma, 24 gennaio 1876).

(3) F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani* (2.ª ediz., Napoli, 1882), pp. 5-6.

(4) Vedi tra gli altri, ed. cit., I, 286, II, 183, 187, 191, 192, 201, 226, 232, III, 96-7.

(5) Ed. Croce, I, 201 (Sh. e Dante), 408 (Sh. e la novella italiana), II, 131 (Sh. e l'Aretino), 148, 197 (Sh. e la decadenza poetica in Italia), 166 (Tancredi e Amleto), 178 (Sh. e la *Virginia* dell'Accolti), 181 (Sh. e la commedia dell'arte), 184 (Sh. e le teorie drammatiche del Guarini), 343 (Sh. e Baretti), 361, 363 (Sh. e Carlo Gozzi), 375, 380 (Sh. e Alfieri), 408, 411 (Sh. e il romanticismo).

## Il vero antecedente della letteratura moderna: Shakespeare e il dramma germanico.

Dopo avervi presentata l'Europa civile e dotta, passando a quella incolta e poetica, non faccio cammino retrogrado, come sembrerebbe a prima giunta. In una storia generale dell'arte non si potrebbe rompere l'ordine cronologico; ma, quando si ripercorre quella storia con l'occhio volto alla letteratura presente e al nostro paese, vi ha un ordine superiore a quello cronologico. Le tragedie dell'Alfieri e del Goethe sono nate nello stesso tempo; ma chi le considererebbe congiunte tra loro, quando invece sono nel fatto diversissime? E, d'altra parte, portando il pensiero dallo Shakespeare al Goethe, sebbene la distanza dei tempi sia grande, si avverte una vicinanza d'idee, una continuazione dello stesso processo. E, se è necessario che io formoli nettamente il mio pensiero, a me pare che l'Europa, che vi ho presentata finora, sia l'antecedente soltanto cronologico della nostra letteratura; ma che quella, che ora vi presento, sia veramente l'antecedente storico. Ecco perchè bisogna esaminare ora lo Shakespeare, che ha avuto tanta efficacia sulla letteratura moderna. Abbiamo già fatto parola di lui qua e là per incidente, nel discorrere di tempi che ebbero il torto di non conoscerlo o di disprezzarlo. E, quando noi collocammo Dante a capo della letteratura moderna, come germe di essa, il medesimo avremmo potuto fare dello Shakespeare, che l'ha resa drammatica.

## Metodo dello studio dello Shakespeare.

Ma, prima di accingermi all'esame, dirò del metodo col quale mi ci sono preparato. Anzitutto, ho procurato di sgombrare il terreno da tante questioni inutili, da tanti giudizii nati da principii particolari e arbitrari. Perchè, sebbene lo Shakespeare ora sia assai ammirato e studiato, non mancano di coloro che continuano a riprovarlo, giudicandolo col trarlo fuori dai suoi tempi, o riprovandolo appunto per quel che ha dei suoi tempi. E l'ammirazione stessa è tutt'altro che incensurabile nei modi nei quali si esplica. Io intendo bene che, al primo conoscere un ingegno straordinario, e al primo impeto di affermazione della grandezza di lui, si foggino sistemi difensivi; ma pretendere ancora di sostenere, che lo Shakespeare fu scrittore pulito e gentile, attribuirgli un mondo di cognizioni di quelle che solo i dotti con assidue fatiche acquistano, trovare in lui tutte le idee nostre preferite, codesta è ammirazione illegittima e censurabile. Ma bisognerebbe anzi rallegrarsi che lo Shakespeare non possedette tanta dottrina, ossia la dottrina nel suo aspetto materiale, giacchè sappiamo che a Dante ciò fece danno e il peso dell'erudizione oppresse talvolta in lui il genio. E, per quel ch'è della ruvidezza della forma, non si tratta di un difetto che giovi coprire e scusare, anzi di un pregio, come è pregio in Dante quella ruvidezza, che è forza. Quando la letteratura italiana giaceva e oziava nella corruttela e nel marinismo, sorse in Inghilterra il dramma shakespeariano: il *Macbeth* è del 1604 (1), contemporaneo al maggior fervore della produzione poetica del Marino.

---

(1) Si ritiene ora composto, più precisamente, intorno al 1606.

Anche circa l'ordine dell'esposizione conviene premettere un'avvertenza. Vi ha dei critici che si sono industriati a far corrispondere la successione dei drammi dello Shakespeare alle fasi della vita di lui. Ma quando io leggo i drammi e guardo alla loro cronologia, sono costretto a concludere che i generi più opposti si avvicendano; e debbo rinunziare a quell'ordine, attraente bensì ma artifizioso. Lungi da noi dunque ogni criterio biografico o di storia nazionale: lo Shakespeare abbraccia la vita umana, e non la vita inglese. E, se vi ha inglesi che studiano Dante, non farà meraviglia che italiani studino a lor modo Shakespeare, che appartiene non all'Inghilterra, ma all'umanità.

## L'idea del dramma shakespeariano.

Ora, quale è il concetto poetico dei drammi dello Shakespeare, l'idea che domina nella sua poesia? Lo Shakespeare è stato bandiera del movimento romantico, e, finchè si trattava di opporre questo nome alla scuola contraria, tutti erano d'accordo. Ma l'accordo non c'era più quando si veniva a determinare il significato di quella poesia. Partendo dal principio che l'ideale appartiene alla scuola classica e antica, e il reale alla romantica e moderna, la poesia dello Shakespeare è stata definita la rappresentazione compiuta della vita reale. E poichè nella vita reale c'è miscuglio e contraddizione, nello Shakespeare si trovano accozzate le più varie azioni, e il tragico e il comico insieme. Ma la vita, guardata nelle sue contradizioni, è enimma, è mistero; e perciò dello Shakespeare si è detto che ritrae l'enimma della vita, senza scioglierlo e senza intenderlo. Onde, da questo punto di vista, è sembrato che il compimento dello Shakespeare si trovi nel Calderón, che ha armonizzato quel che in

lui era disarmonico e contrastante, ha rischiarato e rasserenato quel che era cupo e torbido; e Shakespeare e Calderón insieme darebbero l'intero tipo dell'idea romantica. Ma poi, per un altro verso e per le tendenze filosofiche della critica moderna, si è voluto scoprire nello Shakespeare un primo saggio della poesia che si dice riflessa: l'idea astratta e separata dalla forma: che sarebbe la distruzione della poesia, perchè l'idea deve essere incarnata. E per ciò si è sostenuto che lo Shakespeare ha spezzato la spontaneità greca, e ci ha dato una poesia dell'infinito, che nel suo lato naturale è sentimento di malinconia. Così lo Shakespeare è diventato il ritratto e il simbolo del sistema romantico: anzi, vi ha di coloro che, anche facendo l'arte romantica più estesa dello Shakespeare, giudicano che quel ritratto è esattissimo per questo poeta.

Procuriamo di uscire da questo guazzabuglio. E, anzitutto, quando si afferma che gli antichi divinizzavano la natura, s'intende dire che essa era espressione dell'ideale armonico; laddove pei moderni è il contrario, e il vero è l'intelligenza poetica del reale: ma questa differenza di concetti non forma differenza rispetto alla poesia. Quanto all'ideale francese e italiano, il divario rispetto a quello dello Shakespeare è: che i francesi ed italiani prendevano del reale solo quel tanto che rispondeva all'idea, laddove lo Shakespeare, pur sentendo l'altezza dell'ideale, rappresenta tutta la realtà: egli, in queste rappresentazioni della vita, è democratico; i francesi ed italiani, aristocratici, pieni di privilegi. Poniamo uno spirito nobile, per es. come quello di Tancredi, in un corpo deforme: nel sistema francese e italiano, il corpo non apparirà o apparirà solo in quanto risponde all'anima: se l'occhio è bello, un poeta come Alfieri ricorderà solo quell'occhio. Ma lo Shakespeare accetta la realtà così com'è, e quel corpo così com'è, e con

quell'anima dentro. Considerare lo Shakespeare solo per le particolarità del reale che egli presenta, e dimenticare l'anima ch'egli fa vibrare sotto di esse, vale non intenderlo. Chi ha sentimento e gusto, sente sotto quella dura realtà l'anima. Ch'egli ci presenti contradizione e disordine, è un'accusa che è stata fatta ad altri poeti: a Dante e ad Ariosto. Ma bisogna non confondere: se per ordine s'intende, come si deve, la situazione armonica, nessuno è più ordinato dello Shakespeare. Quanto poi all'armonia nell'esecuzione ossia nei particolari della forma, noi non siamo in grado di ben giudicarne, costretti a discorrere dello Shakespeare sopra una traduzione italiana in prosa (1).

Shakespeare, dunque, congiunge a un'immensa realtà un'immensa verità e poesia. A me pare che sia dei poeti come dei filosofi, alcuni dei quali hanno diligente pazienza nel registrare e classificare i fenomeni, ed altri si levano ad altissime astrazioni, lasciando il mondo esterno e la realtà; ma solo pochissimi sono quelli che sanno essere del pari altamente speculativi e pratici e positivi. E così vi sono poeti che si arrestano all'esteriore della vita; e li chiamo poeti perchè vi sono siffatte condizioni d'animo, prodotte dall'ozio dell'intelletto e dall'ebbrezza della voluttà, che non consentono d'addentrarsi nella realtà e mantengono nella leggiadria dell'apparenza esterna e naturale, come si vede in Anacreonte, Catullo, Orazio. E ve ne sono altri, che si ritirano nel loro pensiero, solitarii, poco esperti della vita, e che fingono perciò una realtà conforme alle loro idee. Massimo poeta è colui che riunisce le due forze: come Shakespeare, come

---

(1) Certamente, quella del Rusconi, la cui prima edizione è del 1836, e di cui si era fatta una ristampa a Napoli, presso il libraio Puzziello, 1841, in due grossi volumi, preceduta dalla vita dello Sh. scritta dal Guizot.

Dante. Quella vita, che apparisce ad altri disperatamente contradittoria e che induce altri ancora a far atto di sottomissione agli imperscrutabili consigli di Dio, apparisce allo Shakespeare armonica. E ciò spiega gli opposti giudizii degli entusiasti. Come in natura malamente si separa idea e forma, così nella sua poesia, dove tutto è individualizzato; e giustamente è stato detto che per lui è natura ciò che per altri è visione fuggevole di pochi istanti. Sicchè non è possibile, per lui, quella critica, che si adopera per altri poeti, con l'attenersi a un unico tipo o aspetto del reale. Bisogna immedesimarsi nella vita che egli espresse, e seguirlo in tutte le svariate opere sue.

## Il *Sogno di una notte d'estate.*

E comincerò dalla prima forma della vita, che è nel dramma: *Sogno di una notte d'estate*. Una forma di vita, che il Leopardi avrebbe potuto ritrarre, se a lui fosse stato concessa la rappresentazione, e non solo la lirica del lamento. Primo carattere di questa vita è l'assenza di ogni passione profonda, di quelle che mettono radici: gettate in essa una passione che non resti nella fantasia ma giunga al cuore, e l'avrete dissipata, avrete svegliato quella coscienza che si trova solo in una fase posteriore. Facili al pianto e al riso sono i giovani, e tutto fantasia: è il tempo dei castelli in aria, con superficiale conoscenza del mondo che ci circonda, surrogato dal mondo del nostro sogno. E in questo sogno si esprime un segreto, vago e indeterminato, una contentezza del presente senza preoccupazione per l'avvenire. E, infine, non c'è, in questa fase, ciò che propriamente si dice azione, l'andare a uno scopo fermo, con volontà tenace: che è del mondo adulto, e non di quello giovanile e fantastico. È

questa l'età del soprannaturale: esseri invisibili sono immaginati a spiegare tutto ciò che con l'intelletto non riusciamo e non ci proponiamo di spiegare. Ma il soprannaturale non è, allora, quello delle furie o delle streghe: è il soprannaturale dei genii buoni, che si mettono accanto ai giovani e suggeriscono loro le belle illusioni, e giocano e fanno nascere incidenti piacevoli e comici: sono le fate, sono i folletti, sono, come dicono gli inglesi, i buoni diavoli. È un mondo senza logica e senza verisimiglianza: ma, appunto perciò, di fantasia e di sogno.

Chi legge *Il sogno di una notte d'estate* non può non obliare le cose circostanti e vedersi trasportato in regioni belle, serene, celesti, con quel rapimento che lo Shakespeare dovè provare quando lo immaginò e creò. E io non m'arresto sulla critica miseranda, che un autore inglese si permise di farne, col chiamare pessimo il bellissimo di tutti i drammi dello Shakespeare, composto di azioni senza legame, senza unità (e questo nemmeno è vero) di tempo e di luogo, pieno di contradizioni tra le condizioni e i discorsi dei personaggi. Tutti questi pretesi difetti sono pregi, appunto per il carattere già da noi determinato di quel dramma. L'unità è stupenda. Sembra che i personaggi non abbiano punto coscienza di una vita diversa dalla loro, e pare che il poeta, insieme con essi, abbia perduto affatto questa coscienza, e tratti l'immaginario come realtà.

## Il *Come vi piace.*

Il *Sogno* è forse il solo dramma dello Shakespeare, in cui l'aspetto serio e profondo della vita non appare. Ma questa coscienza si vede già nel dramma che vi presento subito dopo quello, nel *Come vi piace*. Il fondo del quale è il medesimo, una vita

serena, innocente, angelica; ma già in lontananza si disegna il mondo reale con le sue passioni, con le sue angosce, coi suoi rimorsi: nel primo c'è pura armonia, nel secondo l'armonia di due opposti che si conciliano. La vita giovanile messa accanto alla vita seria è più prossima a noi: l'altra è come una vaga rimembranza di tempi remotissimi, di bellezza indisturbata. La doppia situazione è rappresentata mercè l'uscita dalla vita grave e reale: un re, detronizzato dal fratello, conosciuta la vanità della corte e delle cose del mondo, si ritrae coi suoi seguaci in una selva: nella selva fantastica per eccellenza, nella selva delle Ardenne, quella già cantata dall'Ariosto. Qui sono pastori innocenti, che veggono meravigliati giungere il re, che presto dimentica le antiche sue consuetudini e si educa alla vita pastorale: cacce, canti, conversazioni coi pastori prendono il luogo delle antiche paure, dei sospetti, degli odii. E con lui s'incontrano giovani e fanciulle, Orlando, Rosalinda, Celia, che hanno vissuto nella corte, ma non sono stati tòcchi dai suoi costumi, e che al mondo semplice e primitivo tornano come per naturale disposizione dei loro animi. Orlando è tenuto oppresso e povero da un fratello che non vuole il suo ingrandimento; ma egli sente di esser nato a grandi cose, sfida nella corte e vince il primo lottatore e poi fugge per sospetto di essere ammazzato dal fratello geloso della sua gloria. E quando trova il re che mangia tra i pastori, ed è invitato, esclama: “ Io credevo che gli uomini non fossero capaci di dar qualcosa se non per mezzo della spada; ma ora che ho conosciuto voi, sono vostro amico ”. E giungono altresì nella selva, travestite l'una da maschio, l'altra da contadina, Rosalinda e Celia, figliuola l'una del re detronizzato, l'altra dell'usurpatore, che si amano tra loro teneramente. Il dramma è in questa vita innocente nelle Ardenne, vissuta da tali che hanno

ricordanza di una vita diversa. Un pazzo, col quale Giacomo, malinconico cortigiano del re detronizzato, prende a discorrere sulle cose del mondo, parla con tanta verità, che Giacomo esclama: “ Oh che io fossi un pazzo! Io sono desideroso di un vestito variopinto „. Così lo Shakespeare significa la forza del buon senso. Ma l'azione s'intreccia: Orlando è innamorato di Rosalinda e ne incide il nome sugli alberi: il pastore Silvio corre dietro una pastorella: Rosalinda rimprovera un pastorello che s'innamora di lei, e scopre le tracce di Orlando: essa è travestita, e pure un'invincibile simpatia si accende tra i due. Sono scene bellissime, alle quali seguono i cori sui piaceri della campagna e dell'amore; e tutta la selva risuona di canti, di suoni, allegria, di amore. Il dramma si scioglie con lo scoprirsi di Rosalinda e di suo padre, e con l'apparire d'Imeneo, circondato da genii e fate, che annunzia le nozze di Rosalinda con Orlando; e termina fantasticamente l'azione fantasticamente svolta. Lo Shakespeare osserva in questo dramma l'unità di tempo, perchè tutto si svolge in un giorno e una notte; e se non può osservare l'unità di luogo a cagione della doppia situazione che egli prende a ritrarre, alla fine l'azione si restringe nella sola selva.

La vita pastorale fu per gli antichi materia di egloghe, in cui si ritraeva l'amenità dei campi, la serenità della natura e l'amore dei pastori, sereno anch'esso, nonostante le querele, le ripulse, gli sdegni e altri incidenti che lo variano e che si effondono in lamenti. Gli antichi, che tanto poca parte avevano data nei loro drammi alle umane passioni, nel rappresentare la vita pastorale non potevano superare i brevi confini dell'egloga. E l'errore dei moderni poeti, che imitarono gli antichi, fu di voler allargare l'egloga antica nel romanzo (come l'*Arcadia* del Sannazaro, elegantissima e di scarso

interesse) o nel dramma (come nell'*Aminta* del Tasso), senza cangiare l'idea direttiva: onde lo stazionario che si avverte in quelle lunghe opere, la mancanza di movimento e la monotonia. Accettare l'idea antica della vita pastorale e pretendere di scrivere opere siffatte menava di necessità all'insipido e al freddo, alla poesia che si chiama per l'appunto " arcadica ". Accadde lo stesso che per la poesia mitologica. Ho letto di un autore tedesco che di recente ha composto drammi mitologici, in cui compaiono Giove, Giunone, Cerere e gli altri dèi, ma non già come erano nazionalmente intesi dai greci, sibbene interpetrati secondo il concetto che gli antichi ritraevano senza averne coscienza; e perciò quei drammi hanno suscitato entusiasmo. Così fece lo Shakespeare per la vita pastorale, che egli non prese a ritrarre al modo antico o per sè stessa, ma come immagine di un pensiero più alto, come la vita nella sua purezza e innocenza.

## La *Tempesta*.

Senonchè questa vita di natura non è soltanto purezza e innocenza, ma anche selvatichezza e violenza; e in questo contrasto la rappresenta lo Shakespeare nella *Tempesta*, dove alla pura Miranda si contrappone Calibano, feroce, vigliacco e sensuale, quali sono i selvaggi; Calibano, che il saggio Prospero non riesce a modificare e rimane tutto istinto animale. Egli per altro vale meglio di due uomini, che il poeta introduce, provenienti dalla società, un buffone e un ubbriaco, superiori a lui soltanto per l'intelligenza, e più bassi di lui. Miranda, rifugiata bambina con suo padre nell'isola deserta, e che non conosce altr'uomo che suo padre, al primo incontrarsi con Fernando, gettato dal naufragio sull'isola, s'innamora di lui, e, ignara

delle così dette convenienze sociali, gli esprime subito ingenuamente il sentimento che l'ha presa. Ma codesti nella *Tempesta* sono episodi. In questo dramma c'è dell'altro; c'è il carattere quale l'abbiamo a principio di queste lezioni definito: non ancora Otello o Amleto, ma il carattere dell'uomo grande, quale il popolo se lo figura, quale è concepito in tempi fanciulli, la cui grandezza è spiegata col miracolo e col prodigio. Tale è il padre di Miranda, Prospero, il duca di Milano, cacciato dal suo fratello maggiore e ritrattosi nell'isola; e il dramma dipende da Prospero, che si è resi schiavi i genii e gli altri esseri soprannaturali, e attira nell'isola il fratello traditore e gli altri congiunti, ed è poi restituito al trono, e marita Miranda con Fernando.

Non ci è poesia contro cui si sia provata tanta ripugnanza oggi in Italia come questa fantastica dello Shakespeare. Si può dire che dopo l'Ariosto essa sia sparita del tutto dal suolo italiano. Nel secolo decimottavo, secolo incredulo, essa fu schernita e distrutta: era il secolo in cui si compose il poema della ragione, l'*Henriade* (che pure, se aveva qualche lampo di poesia, l'aveva nel celebre sogno in cui si ha la visione della storia di Francia). Nel secolo nostro si è esposto il principio: che allora soltanto si può rappresentare una cosa, quando si ha fede in essa. Ma questo principio è stato combattuto dalla critica moderna, e dapprima riproposto in modo conciliatorio, con la dottrina della fantasia storica, richiedendo che quelle credenze debbano essere state una volta nella storia: il che porterebbe a giustificare l'ammirazione dei contemporanei, non già la nostra, per Omero; e pure sta di fatto che noi ammiriamo e gustiamo Omero e Ariosto. Ma non è punto vero che il poeta debba attingere alle popolari credenze dei suoi tempi e ricorrere a qualche realtà storica. Che faccia così

sovente, è ovvio; ma egli può bene altresì formare fantasmi che siano figli del proprio animo. E un fantasma che ha vigore di poesia, anche privo di corrispondenza storica, è poesia grandissima. Nessuna realtà storica ci porge l'idea di uomini piccini meno di un pollice, o di un viaggio nella luna; eppure leggiamo con diletto creazioni come queste in Swift e in Ariosto. Reali o immaginate, pur che siano rappresentate con verità e noi sentiamo la verità che in essi si asconde, non cerchiamo altro in arte. Nè questa verità è da intendere in modo gretto, come se in quelle immaginazioni bisogni ritrovare un'idea astratta, la cui verità le renda accettabili. In questo errore è caduto lo Schlegel, che nei drammi dello Shakespeare non vede se non idee astratte, presentate mercè quelle azioni e quei caratteri. Pretendere realtà nelle immagini vale costringere la poesia alle leggi della verisimiglianza: ora non alla realtà, ma alla verità della poesia bisogna credere: non che esista realmente la cosa rappresentata, ma che sia vera la idea rappresentata: quelle immagini sono forme, e non si può imporre fede alle mere forme per sè prese. In altri termini, la verità che si cerca in queste forme deve rispondere a qualche aspetto della vita umana e interiore, della vita che il poeta non ha il dovere d'intendere ma di rappresentare nel suo mistero. E questa forza di esprimere la vita in fantasmi immaginarii lo Shakespeare possedette in grado sommo, nè soltanto nei drammi dei quali si è fatto cenno e dove essa domina, ma anche negli altri dove apparisce di tanto in tanto in figure ora terribili, ora serene, ora comiche, non più nella parte principale, ma negli accessorii e incidenti. Nel *Come vi piace*, la corte del re usurpatore è l'elemento prosaico, la selva delle Ardenne quello poetico; nella *Tempesta*, Miranda e Calibano sono i due esseri poetici, e sta loro di fronte la comitiva dei naufraghi,

re e cortigiani, la realtà e la prosa. — Ancora una questione è stata mossa, e si è detto che, pure ammettendo l'elemento fantastico nella poesia, non si può ammetterlo nella rappresentazione teatrale, essendo impossibile recare sul teatro, p. e., le fate che escono dai fiori. Ma senza dire che nella rappresentazione teatrale musica, danza, canto e altri elementi possono concorrere con la poesia, s'intende bene che il poeta deve contare sulla fantasia dello spettatore, la quale compie i fantasmi suggeriti dalle parole, e lo Shakespeare ne ha bene il diritto, così energicamente opera sui sensi e sulla fantasia. E, infatti, tutti i suoi drammi sono stati portati sul teatro con grande entusiasmo degli spettatori, tranne, credo, il *Sogno*, che veramente, con tutte quelle trasfigurazioni, è d'impossibile o difficilissima rappresentazione.

## Passaggio dai drammi fantastici ai reali: *Giulietta e Romeo.*

Nel far passaggio da questi drammi “fantastici„ a quelli “reali„, non posso non pensare a un dramma nel quale c'è bensì la vita reale, ma gli affetti sono ancora non molto profondi, i caratteri non grandi, l'azione non molto meditata, e la fantasia predomina: *Giulietta e Romeo.* Questo dramma darà a noi la transizione dall'un gruppo all'altro. Guglielmo Schlegel lo ha studiato assai, e, sebbene di rado egli sia poeta, questa volta, commosso dalla bellezza, è uscito in parole poetiche; e certamente ha ben sentito il dramma nel suo misto di gioia e di dolore, di felicità e di sventura, ma non ha svolto a sufficienza il quadro che gli è balenato innanzi. Un francese, nella traduzione che ne fece, stimò opportuno toglier via tutto ciò che ai francesi sembrava esagerato, ora barbarico ora

troppo arguto ed acuto (1). In altro modo lo mutilò un celebre attore inglese, il Garrick, che rappresentava assai bene la parte di Romeo, e per farla valer meglio, la rinforzava; e venne in fine nel pensiero di modificare, come fece, il quinto atto. E altre difficoltà, oltre queste che si possono desumere dalle dette correzioni e rimaneggiamenti, si sono levate contro la tragedia di *Giulietta e Romeo*. Perchè mai i contrapposti prosaici, più numerosi qui che in altre opere dello Shakespeare, e, p. e., nel punto in cui si sta per credere da tutti che Giulietta sia morta, l'affaccendarsi dei cuochi che apparecchiano la cena? E perchè lo Shakespeare, che così bene adoperava il linguaggio dei cuore, in questo dramma ha prodigato le arguzie e i bisticci? Ma entriamo nel dramma.

Con Giulietta e con Romeo siamo ancora nella vita giovanile: questi due protagonisti sono giovani, inesperti delle cose del mondo, non indurati nella lotta tra la passione e il dovere, non disciplinati dai contrasti e dagli sforzi che la vita impone. Giulietta non ha ancora quindici anni: Romeo ne ha poco di più. Il loro linguaggio è quello spontaneo della passione, la loro indole spira una freschezza che incanta. Pur c'è una differenza tra essi e le creature giovanili ed amanti dei drammi fantastici: queste amavano come per facile moto naturale, senza impedimento, così come si trastullavano, ridevano, folleggiavano; ma, nel pieno della vita reale, la passione prende aspetto diverso. Per Giulietta e per Romeo l'amore non è un fatto come gli altri, un'occupazione gradevole come o più delle altre, ma un avvenimento che cangia le condizioni della loro vita, turba la calma dell'anima, li spinge

---

(1) L'allusione dovrebbe andare al Ducis e alla sua tragedia *Romeo* (1772).

a una catastrofe. Donde il secondo tratto, che differenzia questo dramma da quelli esaminati in precedenza: la sventura. Quelli si aprivano con la felicità, idillica e pastorale, e l'amore sopravveniva a dar nuovo alimento a tale felicità, e si finiva tra danze di fate e di silfi, e con imenei. Ma, con Giulietta e Romeo, si esce dal paradiso terrestre (quel paradiso terrestre, che vive come reminiscenza nel fondo di ogni anima); ci troviamo sulla terra, dove s'incontra il dolore, dove si urta nella tragedia; e questo dramma è la prima tragedia dello Shakespeare, chè tali non erano i drammi esaminati innanzi. Passione e sventura: ecco i due tratti nuovi. Ma gli aspetti della vita reale si restringono, nel dramma, a questi due soli, e perciò siamo ancora nella età più bella e poetica della vita. I due giovani, che non si sono ancora distaccati dalle immagini e dai trastulli della fanciullezza, e ignorano il dolore, sono gettati in un mondo che essi non comprendono, provano per la prima volta il dolore, diventano vittime dei loro sogni. Ecco l'idea magnifica, magnificamente svolta, dello Shakespeare.

Ho detto che la passione non è profonda, e voglio dire, per l'appunto, che è giovanile. Taluni critici hanno accusato lo Shakespeare, il gran conoscitore del cuore umano, di essersi tenuto in questo dramma alla superficie degli affetti; ma è suo gran merito di aver presentato qui gli affetti come risuonano nella fantasia e nei sensi. Profondità di passioni si ha in coloro che sono usi a non arrestarsi al presente e a guardar l'avvenire, negli animi virili, che superano con l'animo i casi e le sventure, ed, infine, negli esseri straordinariamente sensitivi, che si struggono nelle gioie e nel dolore. Ma Giulietta e Romeo non sono fatti così, o nòn sono giunti a questo grado di svolgimento spirituale: sono troppo giovani da pensare alla sventura, troppo sani da consumarsi nelle commozioni,

e la loro passione è violenta, ma non profonda. Nè si fa profonda per profondo contrasto con gli altri uomini: di tali contrasti di volontà buone e malvage, di tali tragedie virili, che dominano nell'Alfieri, e delle quali ha dato esempi grandissimi lo stesso Shakespeare, qui non è traccia. Le sventure di Giulietta e di Romeo non vengono dagli uomini, ma dal corso delle cose stesse, che conduce i due amanti alla catastrofe e li schiaccia. Si è detto da taluni che questa tragedia dipende dal caso; infatti, se Romeo disgraziatamente non uccidesse Tebaldo, se a Romeo giungesse a tempo il messaggio di fra Lorenzo, la catastrofe non accadrebbe. Ma il caso è caso pel volgo; pei poeti è il misterioso legame delle umane azioni, che segue a un primo passo errato e pericoloso. Pensate come son fatti Giulietta e Romeo, alla loro passione, alla loro inesperienza, alle loro illusioni; come potete meravigliarvi che il corso degli umani avvenimenti li travolga e li schiacci? Come potreste aspettare che riuscisse loro favorevole e benigno? Vero è che Giulietta e Romeo si appoggiano a un consigliere, fra Lorenzo. Ma quale consigliere! Un pio, un santo uomo, mosso dal piissimo santissimo fine di rappaciare i Capuleti e i Montecchi; ma anche lui inesperto del mondo, puerile: fra Lorenzo non è fra Cristoforo. Al primo annunzio dell'espediente ch'egli escogita per salvare Giulietta e riunirla a Romeo, voi già temete: è troppo complicato, troppo pericoloso, dipende da un filo troppo sottile perchè si possa sperare che riesca: in quell'espediente, è già preparata la catastrofe.

Quando Giulietta e Romeo si presentano per la prima volta sulla scena, sono due giovani di stampo ordinario e non si pensa che diverranno i protagonisti della tragedia. Giulietta, una fanciulla come tante, si compiace delle feste e dei divertimenti; Romeo è dedito agli amori, e, come tutti i giovani

del suo tempo, si esercita nelle armi. Ma scoppia la passione, e il dramma comincia. In una festa che dà il vecchio Capuleto, Romeo s'introduce mascherato, e la prima conversazione che ha con Giulietta, non esce neppur essa dal comune, tutta frizzi e celie. Ma, quando si separano, sono già innamorati; si avverte l'impressione viva che l'uno ha lasciato nell'altro, e la poesia scintilla. Qui Shakespeare ha messo un coro, il solo che sia nel dramma, un coro che esprime l'infelicità dell'amore dei due giovani, nati da famiglie nemiche, e fa presagire la sventura che li attende, e li conforta col pensiero che non c'è sventura che non sia lenita dalla dolcezza dell'amore. E in questo coro bellissimo è tutta la situazione, che si svolgerà nel dramma.

Quasi tutti i critici hanno notato che in questa tragedia, in mezzo a tante morti e a tanto sangue, non si prova strazio, ma un sentimento tenero, che ammollisce lo stesso dolore. Il che vuol dire che la tragedia neppur qui consiste nel sangue e nelle morti, ma nell'anima dei personaggi; e in Giulietta e in Romeo non vi è strazio: essi amano, desiderano, sperano, come ignari della terribile loro situazione. E ciò, si mostra nel loro linguaggio. Quando nella passione si riesce a dare un nome preciso alle cose, si è pervenuti alla coscienza, si è entrati nell'età della ragione. Ma Giulietta e Romeo non parlano con termini propri: essi parlano per immagini, procurando di esprimere qualcosa, che non riescono a definire. E le loro immagini appartengono a quel mondo da cui si sono appena distaccati, che è la fanciullezza; vi si sente la scuola ed il pedagogo, e gli uccelletti e i trastulli, e insieme la natura, che colpisce i loro sensi. Dapprima essi sono rapiti dalla nuova vita che li avvolge; poi, piacere e dolore si alternano; infine, domina il puro dolore. Ma questi stati successivi sono legati in modo che già nel primo di essi c'è il dolore in forma di tristi

presentimenti, e, nell'ultimo, ancora il piacere tempera lo spazio.

Sono tre stadi. Nel primo, dopo aver detto ciascuno a sè stesso: " Io amo ", si dicono l'un l'altro: " Noi amiamo ". Scena, che è di tante tragedie e di tante commedie, ma che lo Shakespeare innalza. È una scena che si svolge di solito in una camera, in mezzo a tutte le regole e forme sociali, e spesso alla presenza di confidenti, in un ambiente che restringe ed abbatte quelle affezioni. Ma quale è la camera, dove Giulietta e Romeo si confessano l'un l'altro il loro amore? Un giardino — un giardino che giunge sino al palazzo dei Capuleti, — nella maestà della notte, nel silenzio della solitudine, col volto della luna velato da bianche nuvole, mentre il vento fa debolmente fremere le fronde. Uno spettacolo, che, rischiarato dal sole, si chiami bello: immerso nelle ombre della notte, si dice sublime. E Giulietta si affaccia a un verone, che è già, per tutte le immagini che vi si legano, più poetico di una stanza. Si affaccia, perchè non può dormire, agitata dalla passione, e parla a sè stessa. Intanto, Romeo si aggira per quel giardino, senza scopo determinato, e si avanza lentamente verso il palazzo dei Capuleti, in preda all'esaltazione della fantasia. Ogni più piccolo rumore gli pare la voce di Giulietta; e gli par di vedere gli occhi di lei, che si levano alla stella del mattino. In questo, un sospiro, un lamento gli giunge all'orecchio. È Giulietta che parla tra sè e sè; e Romeo la vede nell'alto del verone, e la immagina più che non la vegga. " Tu (dice) mi apparisci raggiante come un messaggero celeste, che appare nelle nubi agli uomini meravigliati, e scompare ". E altre parole egli ascolta: " Romeo, perchè sei tu Romeo? Rinunzia a questo nome, e, se non vuoi, dimmi solo che mi ami, e io cesserò di essere dei Capuleti ". Pervenuto lo svolgimento della scena a questo punto, dichiarato

l'amore reciproco, se in altri poeti l'allungarsi della situazione riesce artificioso, nello Shakespeare è affatto naturale, per il luogo e le circostanze appunto nelle quali essa si svolge e che la variano d'incidenti. Giulietta è chiamata dall'interno della casa; il dialogo viene interrotto: ora ella risponde alla nutrice, ora continua a parlare con Romeo; e quando per qualche istante questi rimane solo, ciò che gli accade gli sembra un sogno. Ma Giulietta compare una seconda volta: il movimento ricomincia: parlano ancora di amore, di nozze, di unione eterna. E ancora la voce dell'interno si fa udire, e Romeo più volte cerca di partire e si trattiene, e finalmente si allontana. Ma Giulietta ricompare, lo richiama, quasi abbia dimenticato qualcosa da dirgli. Con siffatta naturalezza è mostrata la brama di rivederlo e riudirlo ancora una volta.

L'azione procede rapidamente nella fiamma accesa dalla passione. I due non parlano, non pensano. Dopo poche scene, li vediamo congiungersi indissolubilmente nella cella di fra Lorenzo: Romeo non trova parole per dipingere la sua felicità, e sollecita Giulietta, che risponde: “ Il sentimento è più ricco delle parole „. E si entra nel secondo stadio, in cui gioie e dolori si avvicendano. Giulietta non sa ancora che Romeo ha ucciso Tebaldo, cugino di lei; e si apparecchia ad accogliere il suo sposo, quando ode il lamento della nutrice, che parla di Tebaldo: “ È morto: siamo tutti perduti! „. Crede che parla di Romeo e si abbandona all'onda del dolore; quando apprende che l'ucciso è Tebaldo, passa rapidamente alla gioia, per ripassare al dolore e ai rimproveri verso Romeo: pure, l'ultima sua parola non è di rimprovero, non è di dolore, è di gioia. E, calmatasi a poco a poco, manda la nutrice da Romeo, perchè venga a darle l'addio prima della partenza per l'esilio.

A questa scena risponde l'altra, nella cella di

fra Lorenzo, di Romeo, che, tutto in preda al dolore, si gitta a terra, si strappa i capelli, allorchè giunge la nutrice, e l'estremo dolore si cangia in estrema gioia, ed egli corre da Giulietta. I due amanti si danno l'addio, quale si può aspettare da quei due cuori. " Giulietta (egli le dice), senti il canto della lodoletta, l'alba è vicina, dobbiamo separarci ". " No (quella risponde), non è il canto della lodoletta, è quello dell'usignuolo ". " Io vedo (ripiglia l'altro) apparire dal monte la luce del mattino "; e quella: " No, è una meteora, sorta per accompagnarti a Mantova stanotte ". " Ebbene (replica Romeo), se tu vuoi, io crederò che quello che ho udito, non sia il canto della lodoletta, ma dell'usignuolo; che quello che vedo, non sia la luce dell'alba, ma il raggio della luna: io resterò con te, vengano pure ad uccidermi ". Ma si ode rumore, e Romeo si risolve a partire. " Pensi che ci rivedremo? ", dice Giulietta; e Romeo: " Io credo che ci dovremo vedere ancora, e allora, ricordando queste cose, la nostra felicità sarà più grande ". " Romeo (risponde Giulietta), io temo che non ti vedrò più ".

Voi conoscete come si giunge alla catastrofe. In ognuna delle scene di essa, lo Shakespeare, con fine senso, serba inalterata la fisonomia dei due giovani. Giulietta si accinge a bere la pozione, preparata da fra Lorenzo, e che la farà credere morta. Ma, in quel momento, voi la vedete fanciulla; teme degli spettri, le pare che, scendendo nella tomba di Tebaldo, insulterà le ceneri di lui, e vede in fantasia Tebaldo, l'ucciso da Romeo, e, pronunziato questo nome, torna in sè, e beve. E assai finemente ancora, Giulietta non si sveglia dal letargo se non quando Romeo è già morto: così l'orrendo, lo strazio è tenuto lontano dall'animo, che è preso da più dolce sentimento di dolore; e Giulietta si effonde in lamenti, si uccide, non già sull'amante agonizzante, ma sul corpo di lui insensibile, circondata

dalla gente, che intanto è accorsa. Ed ecco (per tornare alla manipolazione, già ricordata, dell'attore Garrick) come questi non intese punto la bellezza delle ultime scene ideate dallo Shakespeare, nè la intesero con lui i tanti che sui teatri e nelle versioni appiccarono al dramma originale il nuovo finale, e lo approvarono ed applaudirono. Non l'intese quell'attore inglese, appunto perchè s'industriò di accrescere strazio e terrore; e a tal fine sospende nel sotterraneo una lampada e dipinge il cimitero in tutto quel che ha di lugubre, e fa cadere Romeo nel punto in cui Giulietta lo riconosce, e fa assistere a tutta l'agonia e ai contorcimenti di un uomo avvelenato, e mette in bocca a Romeo imprecazioni contro i suoi genitori e la sua famiglia, e, infine, fa che Giulietta, rimasta sola, pianga la sua sventura, si lasci confortare dal frate, che è cagione di tutta quella disgrazia, e misuri i colpi nel trafiggersi.

Non ci sarebbe da dire altro intorno a questa tragedia, se fosse una tragedia di quelle in cui i protagonisti sono tutto e i personaggi secondari stanno per comparse, per confidenti e per consimili uffici: figure insipide e fastidiose, che non destano alcun interesse. Ma lo Shakespeare non introduce personaggi che non abbiano la propria individualità, la loro ragion d'essere e la loro efficacia, grande o piccola, nel complesso del dramma. E questo sistema drammatico, questo metodo di trattazione dei personaggi secondari, è una delle cose che più hanno colpito le menti, quando lo Shakespeare è stato conosciuto ed è divenuto argomento di discussione. E, in verità, tutti hanno in genere ammesso, che col metodo dello Shakespeare, diversamente di quel che accade col metodo francese ed italiano, la realtà è rappresentata nella sua pienezza e dà l'impressione della vita. Ma vi è ancora un'ulteriore questione: si avvantaggia di ciò l'arte? è ne-

cessario questo elemento prosaico? e, se anche è necessario alla rappresentazione piena, non ne esce diminuita e guasta la verità poetica? può ad una scena di pianto tener dietro un'altra, in cui scoppia il comico? Voltaire, come si sa, si sentiva eccitato da questo miscuglio a disgusto o a riso. Nè è stato mai possibile riprodurre il sistema dello Shakespeare: lo stesso Manzoni non ha osato unire siffatti contrari. Ma ciò non vuol dir nulla. E, senza tornare ai principii generali, e attenendoci al dramma di *Giulietta e Romeo*, non pretendiamo di applicare ad esso la spiegazione escogitata nei sistemi dei vari critici, che dovrebbe essere sempre la stessa per tutti i drammi; perchè noi sappiamo che la verità è più ampia dei sistemi, e nello Shakespeare, come nella natura, non si trovano due casi e due individui identici. Quella parte prosaica non è cosa che si possa togliere od aggiungere a piacere. Che cosa sarebbero Giulietta e Romeo senza il mondo che li circonda? Come nascerebbe la loro tragedia? Quel mondo non è un espediente (un espediente di cattivo gusto), al fine di divertire il pubblico, ma una necessità, e appartiene all'essenza stessa del dramma. E quanta poesia nasce dall'incontro dei due mondi! Voi siete angosciati e travagliati, e un amico, ignaro, viene a discorrere con voi, lieto e barzellettando. Voi avete la morte nel cuore, e per la via incontrate gente che se ne va serena, allegra, ridente. In questo contrasto, si sente più forte la poesia del dolore. Roma immensa ruina, la natura se ne sta placida; — come, in modo sublime, canta un nostro moderno poeta. Questo partito sa trarre Shakespeare dall'elemento prosaico, che introduce in *Giulietta e Romeo*. — E quanto esso sia necessario all'azione si può vedere sin dal principio: due servi dei Capuleti, l'uno vecchio e prudente, l'altro bravaccio, chiacchierano tra loro, e il tema, al solito, sono le faccende di casa e le pas-

sioni dei padroni: esce dalla casa di fronte un altro servo, dei Montecchi, e ne nasce una rissa, che poi si allarga con la venuta di Mercuzio e di Benvolio, e una parte è contro l'altra, finchè la rissa si placa per l'intervento del Principe. Vi pare che ciò sia cosa estranea, che con essa l'azione non faccia alcun passo? Con quella rissa il poeta vi ha dato tutto insieme gli antecedenti e l'ambiente del dramma, i costumi, le tendenze, le passioni del tempo. E felicissimi sono i caratteri dei personaggi secondari, segnatamente di Mercuzio, e le conversazioni che con lui e con Benvolio ha Romeo. Il quale, prima di Giulietta, amava un'altra donna, Rosalinda, di un amore dei sensi e non del cuore. E di questo suo amore parla con Mercuzio, ricorrendo alle antitesi più ardite e inaspettate, definendolo in mille guise, come chi tratta di cose che non sente davvero e perciò vi può scorrere sopra con le definizioni e le arguzie. Ma, quando egli si innamora di Giulietta e gli amici ne parlano con la stessa libertà di prima, e Mercuzio motteggia sulla bellezza di lei, Romeo diviene impaziente, non sa ricambiare motto per motto, tronca i discorsi con un " basta! basta! "; non tollera più il linguaggio ordinario. Così il mondo prosaico, col contrasto, dà risalto all'amore poetico. Anche benissimo disegnata è la nutrice: una di quelle donne ciarliere, che ad ogni occasione dicono le faccende proprie, e delle proprie figlie e delle proprie nipoti, credendo che ciò che interessa loro debba interessare tutti gli altri. Si tratta di sapere quanti anni ha Giulietta, ed eccola a risalire al tempo in cui la portava in braccio, ed alla nipote, e ad altrettali cose. E, benchè matura d'età, fa la schifiltosa ad ogni motto ardito, e rimprovera il familiare Pietro, perchè non ha rimbeccato Mercuzio, ed accetta con qualche smorfia la mancia di Romeo. Nè è in grado di formarsi alcun vero concetto dell'amore

di Giulietta, usa a veder giovinette innamorate ed avendo dell'amore l'idea comune e volgare. E, quando i padroni domandano a lei quale sposo crederebbe acconcio per Giulietta, risponde subito col nome di Paride, perchè sa che questa è la loro intenzione. Pure, questa donna ciarliera e grossolana è buona; ama Giulietta, l'ama di cuore e sinceramente piange per lei; e, quando la ritrova morta, acquista l'eloquenza straordinaria del dolore. Il medesimo si potrebbe mostrare di tutti gli altri personaggi, più o meno importanti e più o meno operosi nel dramma.

Così intendendo e gustando questa tragedia dello Shakespeare, tutte le difficoltà e obiezioni dei critici, esposte in principio, si risolvono e non hanno più luogo. Ma l'ammirazione, che essa c' ispira, non è idolatria; e conveniano volentieri, che vi ha qua e là piccoli difetti. Non piace, p. e., che Giulietta, quando crede che Romeo sia morto, stia a scherzare sul doppio senso di *sì* ed *io* (a. III, s. 2). Ma qui si tocca una parte assai delicata, in cui non siamo abbastanza competenti: il linguaggio. La scena del dramma è posta, è vero, in Verona; ma il linguaggio è quello della conversazione inglese del tempo di Elisabetta, e lo Shakespeare lo riproduce nel modo che (al dire di Mercuzio, che lo mette in beffa) Tebaldo, grande spadaccino, parla con le affettazioni e le parole francesi dei suoi pari. Ciò che a noi sembra innaturale, può essere stato naturale in altre condizioni sociali e in altre abitudini del parlare. E solo gli inglesi possono avvertire dove quel linguaggio suoni falso e dove no. Certo, quando Giulietta e Romeo sono presi dalla loro passione, lo Shakespeare dimentica le abitudini della fiorita conversazione inglese, ed esce in detti spontanei e semplici.

## Le grandi tragedie.

La vita giovanile non è più il fondo negli altri drammi dello Shakespeare, ma non sparisce del tutto. Entra in altri drammi come incidente e come vittima. E sempre che noi incontriamo in essi queste figure giovanili, vediamo la serenità e l'incanto spargersi sulle scene e nelle situazioni più atroci. Nell'epoca virile, il protagonista non è più il giovane inesperto, ma l'uomo che regola gli avvenimenti, che si sente uomo perchè capace di ferma e diritta volontà, che lotta con gli ostacoli delle cose o degli altri uomini, e si sublima in questa lotta, e diventa straordinario tra avvenimenti straordinarii: quale che sia il successo del dramma, esso è finito quando questa energia si è compiutamente spiegata. E qui si ha il vero carattere poetico; e a ragione gli italiani dicono " uomo di carattere „ chi non tentenna e non piega, e resta pari a sè stesso, ancorchè il mondo rovini, secondo l'espressione di Orazio. Ma se nelle tragedie di altri autori il carattere è una direzione straordinaria delle facoltà umane in un momento straordinario della vita, nello Shakespeare esso è tutta l'educazione e tutta la vita, considerata nei diversi suoi gradi, e dall'uomo, dal semplice uomo comune, si vede a poco a poco sorgere l'eroe, ma non sì che anche nell'eroe non resti la debolezza dell'uomo.

E nei personaggi secondarii, nei non-eroi, avviene l'opposto, ma non sì che in essi, per ordinarii e comuni che siano, l'uomo non si sollevi talvolta ad altezze straordinarie. Gli eroi talvolta diventano uomini, e gli uomini eroi: che è sorprendere il segreto della natura, nella quale non v'ha mai nulla d'assoluto, che s'appartiene solo all'idea.

In questa idea generale del carattere dei personaggi dello Shakespeare, è compresa una grande

varietà di particolari determinazioni, secondo le varie facoltà messe in azione. Ecco una prima forma: l'uomo che opera quasi senza saperlo e senza volerlo, violento, incapace di moderare la propria azione; e al quale se domandate la ragione del suo far così, egli ricorrerà come fanciullo alle forze mostruose e soprannaturali, ma non più a quelle della vita giovanile, ai silfi e alle fate, sì invece alle streghe: bambino per l'intelligenza, gigante per la forza, in preda a un Dio, anzi a un demone che lo spinge, e quasi a un fato. È questa la tragedia di *Macbeth*. Ma, se invertiamo le parti e diamo all'intelligenza tutto ciò che togliamo all'azione, se trasportiamo la tragedia dall'atto al pensiero, avremo il carattere opposto e l'opposta tragedia di *Amleto*. Sono, codesti, quasi i due estremi della civiltà: un'azione senza pensiero, e un pensiero senza azione. Se riunite questi due estremi, se alla potenza del pensiero unite quella dell'atto, avete un personaggio gigantesco, un Lucifero miltoniano divenuto uomo; e, se lo mettete in un mondo storico, tra costumi determinati, un *Riccardo III*, che è certamente lo spettacolo più sublime dell'umana malvagità, in cui la coscienza del male è eguale alla volontà e alla potenza del farlo. Ma Riccardo III non è la più terribile figura dello Shakespeare: parrebbe che l'uomo non potesse andare più oltre, e pur va più oltre. Riccardo III ci si presenta bagnato del sangue dei suoi congiunti; ma c'è un altro uomo, che lo supera; un uomo che non ha le mani intrise di sangue, che ha il sorriso sulla bocca, che parla nel modo più onesto e che si chiama *Jago*: l'ultimo grado a cui possa giungere la malizia umana. Riccardo III commette ancora delitti nell'impeto della passione; ma Jago li medita, e in lui intelligenza, cuore, volontà cooperano. Con Jago la poesia sparisce, siamo già per gran parte nella prosa; pure qualcosa di poetico c'è ancora, nella stessa profondità della

sua malizia, nella calma della sua anima e del suo viso. Se anche questo si tolga, si avrà l'uomo volgare, affatto prosaico, che ci desta orrore non compensato da meraviglia, non rischiarato da raggio alcuno di poesia. Taluni critici rimproverano lo Shakespeare per questi suoi caratteri orrendi; ma lo Shakespeare non ha oltrepassato Jago, e non è sceso allo scellerato volgare e prosaico. Questo che abbiamo descritto è un aspetto solo della vita, nella quale s'incontrano oppressori ed oppressi, carnefici e vittime, e lo Shakespeare ha, in queste quattro tragedie, messo al secondo posto gli oppressi e le vittime. In altre tragedie, invece, i malvagi restano nell'ombra, e le vittime campeggiano e ci riempiono di pietà. Tale è il caso del *Re Lear*, dove sono tre vittime, un vecchio, un giovane e una fanciulla. Come si è potuto far questione se in queste tragedie sia o non sia, e se sia bene o male che vi sia o vi manchi, l'unità di tempo e di luogo? Qui c'è l'unità del carattere; e se altri autori si sono affaccendati intorno a quelle unità, gli è perchè non si erano elevati, come Shakespeare, a questa unità superiore.

Nelle cinque tragedie ora ricordate tutta la vita, tutte le epoche di civiltà sono rappresentate: quanto di più truce e quanto di più tenero si possa concepire, quanto di più barbarico e quanto di più delicato. Comprensione immensa che stupisce, e che è pareggiata solo dall'energia dell'animo del poeta, il quale si colloca così accanto ad Eschilo e a Dante, che concepirono figure come Prometeo e Capaneo. Ma tra le figure degli antichi eroi e quelle dei moderni c'è una profonda differenza. Gli antichi eroi si sentivano schiacciati da una forza superiore, e, quando non potevano manifestarla nell'azione, la loro grandezza si manifestava nel soffrire, nel *pati fortia*, e nel disprezzare e sfidare: di qui quella calma, quella immobilità, quel silenzio, che è di tali antiche fi-

gure eroiche: coscienti della loro grandezza, aspettano il fato, a fronte alta. Ma gli eroi moderni si dibattono e combattono. Macbeth, quando tutto l'abbandona, raccoglie le sue forze e combatte da uomo. Riccardo III, presso a esser soverchiato, ancora grida: " Un cavallo! un cavallo! Il mio regno per un cavallo! „. Da qui si vede il divario tra la tragedia antica e quella dello Shakespeare, che è tragedia dell'eroe moderno, dell'eroe che agisce.

## I drammi storici.

Lo Shakespeare ci ha dato anche un altro genere di drammi, le tragedie o drammi storici. Ma prende egli dalla storia il concetto fondamentale o solo le circostanze esteriori? Nei suoi drammi storici, il metodo è mutato. Non è più l'uomo che opera da protagonista, ma il secolo, l'epoca storica, la nazione: l'uomo, i personaggi, diventano parti e rappresentanti del momento storico. E come si deve rappresentare poeticamente la storia? Ecco una questione non ancora risoluta, e che (procedendo la scienza per successive semplificazioni) è ora giunto il tempo di ridurre alla più generale formola: come si deve rappresentare poeticamente il reale? E, in questa formola generale, essa è stata già più volte risoluta. Perchè la poesia procederà rispetto ai materiali che le porge la storia nella guisa medesima che rispetto a quelli che porge la natura. Ed è forse necessario che il poeta conosca tutti i fenomeni particolari della natura per rappresentarcela? Certo che no. E del pari, non è necessario che egli frughi archivii e biblioteche, e raccolga tutte le particolarità, per rappresentare poeticamente la storia. Basterà che egli interpetri in modo generale i tempi e i popoli. A che rimproverare allo Shakespeare questo o quell'errore di partico-

lari storici? Nella storia, c'è una parte che si trova e un'altra che si può soltanto indovinare: la prima si ottiene con lo studio, e trasportata nelle opere d'arte spesso affoga il concetto poetico, sebbene, trattata in modo conveniente, fornisca ciò che si chiama colorito locale o colorito dei tempi. Ma nella seconda, in quella che si indovina, consiste veramente il dramma storico: nell'indovinare il carattere degli individui e dei tempi. E ciò che gli storici non han fatto, lo ha fatto, con la sua altissima fantasia, lo Shakespeare. È stato detto che il modo in cui egli ha concepito la storia di Roma, scorgendo tutte le cagioni che condussero alla decadenza, è stata una divinazione, con la quale ha precorso Montesquieu.

I drammi storici dello Shakespeare sono undici: tre di soggetto romano, otto di storia inglese. I tre di storia romana — *Coriolano*, *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra* — presentano Roma in tre momenti culminanti. Il caso di Coriolano, che è un aneddoto di vita privata per gli storici ordinarii, diviene per lui la rappresentazione della lotta tra patrizii e plebei, e della diversa indole delle parti lottanti, e in ispecie della plebe, vivissimamente caratterizzata. Nel *Giulio Cesare* si vede la cagione della uccisione di Cesare riposta, non già nella riscossa del popolo e negli intenti patriottici dei congiurati, ma nelle meschine invidie di costoro e nell'indifferenza del popolo che subito si dà a uomini minori del grande ucciso. Il solo Bruto è mosso da motivi ideali, Bruto di cui si riconosce la virtù, e che pure soccombe. Le cagioni della decadenza di Roma sono, a questo modo, svelate; e il dramma *Antonio e Cleopatra* non ha più grandi uomini: costoro non sono necessarii perchè il popolo romano rimanga soggetto: bastano uomini mediocri. Lo Schlegel dice che in quest'ultimo dramma gli avvenimenti corrono troppo a precipizio; ma così dovevano correre,

perchè non v'era più alcun grand'uomo che li dominasse e regolasse. Io non posso estendermi sui caratteri dei personaggi di questi drammi. Debbo darvi un quadro generale, per prepararvi a leggere e gustare lo Shakespeare; e perciò mi conviene menzionare di volo i drammi di storia inglese, nei quali si percorre un cammino inverso a quello della storia romana, e dall'anarchia e barbarie si perviene alla vita ordinata e alla civiltà. Dinastie instabili, sentimenti cozzanti, ambizioni lottanti, delitti sopra delitti, un tiranno che per qualche tempo doma tutti, e poi la caduta del tiranno e la ripresa dell'anarchia; finchè, attraverso alle guerre delle Rose, si giunge al trionfo dei Tudor. Dallo studio di questi drammi è nato il romanzo storico di Walter Scott.

## Le Commedie.

È comune pregiudizio che il talento tragico e il comico siano talmente diversi da non potersi congiungere nel medesimo individuo: e come esempii di questa inconciliabilità si recano Voltaire, poco tragico, e Alfieri, comico infelicissimo. Ma lo Shakespeare, che abbraccia tutta la vita, si trovò nella necessità di essere comico eccellente; e, come in Dante accanto a Capaneo sorge maestro Adamo, così, accanto alle tragedie dello Shakespeare, la commedia e il riso. Questo dapprima entra come particolare in un quadro serio e tragico; come si vede nella figura del portinaio che si ubbriaca e scherza innanzi alle stanze donde è uscito Riccardo III o nei becchini che si trastullano e motteggiano scavando le fosse, poco prima che giunga colà il cadavere di Ofelia, e in altrettali scene notissime e bellissime. Ma di queste parlerò quando mi sarà dato colorire il quadro generale che vado

tracciando, e discorrere dei singoli drammi dal cui contesto non è dato strapparle, isolandole. In un altro dramma, nell'*Enrico IV*, il comico si innalza ad elemento che gareggia con quello serio, ed è assorbito in fine da esso: qui è il carattere del giovane principe Enrico, che aveva bisogno di operare e, costretto all'ozio, si dà alla dissolutezza, scegliendo compagni degni all'uopo; ma, quando poi la morte del padre gli pone sul capo la corona, scaccia i compagni, si sente e si fa altro, e diventa ottimo e saggio sovrano. In questo dramma compare il personaggio di Falstaff, vero tipo del carattere comico, l'uomo non scellerato, ma vile, senza dignità e senza coscienza: l'uomo che non si può amare, e che nemmeno si odia. Lo Shakespeare gli ha dato un corpo immenso, piccole gambe ricoperte dal ventre, e tendenze sensuali, che egli soddisfa mercè scrocconerie, truffe e imbrogli di ogni sorta. Ed egli è destinato a sparire a poco a poco dalla nostra fantasia e dal dramma, via via che questo avanza; e, diventato il principe re, quando egli si presenta nella fiducia di essere bene accolto, è scacciato via; ma già era finito pel nostro interessamento. Ricompare Falstaff nelle *Allegre comari di Windsor*, ma non più come colui che, mercè la sua furberia, usciva sano e salvo da tutti i rischi, anzi qui è lui il vinto e beffato da tutti.

Ed eccoci al termine del nostro quadro generale, al quale voglio aggiungere un'osservazione generale. Esaminando a lungo altri scrittori, anche grandi, noi abbiamo sentito a poco a poco scemare il nostro interesse per essi, perchè, andando innanzi nelle loro opere, li abbiamo veduti ripetersi e ammanierarsi. Ma così non accade per lo Shakespeare, col quale quanto più c'intratteniamo, più cresce il nostro interessamento e la nostra ammirazione, perchè egli si presenta sotto aspetti sempre nuovi e diversi, e spiega sempre nuove facoltà.

## Conclusione

Nel preparare per la stampa queste lezioni tenute dal De Sanctis nella sua prima scuola in Napoli, dal 1839 al 1848, desunte dai quaderni degli scolari, mi sono ristretto all'ufficio di editore e restauratore, astenendomi da ogni elaborazione storico-critica del materiale che ho offerto agli studiosi. Tale ulteriore elaborazione è da riserbare a colui che scriverà la storia della critica letteraria italiana in genere e del pensiero del De Sanctis in particolare. Pure, mi piace ora soggiungere alcune poche considerazioni.

Ciò che anzitutto si nota nelle lezioni giovanili è l'atteggiamento mentale che il De Sanctis prende fin dalle prime, e mantiene sempre, ossia ripiglia di continuo, nel corso delle altre: atteggiamento che non dirò di originalità (tanto questa parola, abusata dagli ingegni poveri e dagli spiriti leggieri, mi desta sospetto), ma di spregiudicatezza; di quella spregiudicatezza, che impedisce di rendersi prono all'autorità altrui ed è mossa dalla brama incessante di cogliere dappertutto la realtà delle cose, la verità schietta.

Come nei primi corsi egli non si lascia dominare dai sistematici della grammatica filosofica, dai teorici della lingua e dai retori, per acuti e psicologi che fossero, così nei posteriori egli non si abbandona mai del tutto ai critici e filosofi, che fecero sopra lui più viva impressione ed esercitarono maggiore efficacia: il Vico e il Gioberti tra gl'italiani, i due Schlegel e lo Hegel tra i tedeschi. Del Vico non accetta i « ricorsi » nè la teoria omerica, del Gioberti rifiuta il concettualismo estetico, degli Schlegel l'arbitraria distinzione tra classico e romantico, dello Hegel la dottrina dell'arte come stadio storico e transitorio dello spirito con la conseguente asserzione della fine dell'arte nel mondo moderno. In altri pensatori, accade di ritrovare un periodo più o meno lungo di vita, in cui furono seguaci di questo o quel sistema precedente; pel De Sanctis, non accade. Non c'è nessun periodo della sua vita in cui, per esempio, sia lecito chiamarlo, senz'altro, hegeliano, e in cui lo si oda ripetere dottrine senza radici nel suo spirito, accolte, come suole, passivamente, per la disposizione ad affidarsi in ogni caso alla guida di un maestro, che è stata sperimentata buona in certi casi. Si osservi, per contra, quel che si vede nel suo contemporaneo e amico Bertrando Spaventa, ingegno serio e vigoroso ma non così fresco e indipendente come quello del De Sanctis, e perciò sforzantesi a rendere plausibili a se stesso e agli altri anche quelle parti del sistema hegeliano,

che egli non poteva davvero ripensare, e accettante e ripetente l'estetica e la logica dello Hegel e degli hegeliani, superstiziosamente, secondo le partizioni del testo, paragrafo per paragrafo.

La teoria dell'arte, alla quale queste lezioni mettono capo e che si trova formolata alla fine del corso sulla storia della critica, considera l'arte come uno dei due modi onde lo spirito si appressa al mistero dell'universo nel triplice aspetto di Dio, dell'uomo e della natura: il modo della fantasia, che finge in immagini ciò che l'altro modo, quello della filosofia, procura d'incatenare col raziocinio, entrambi unificantisi poi nella Religione. Perciò il De Sanctis non poteva ammettere con lo Hegel che l'arte avesse terminato l'opera sua, nè, in genere, che adempiesse a ufficio transitorio.

Questa dottrina salvava bensì l'arte, ma con danno della filosofia, resa anch'essa impotente a conseguire la verità ultima e a penetrare il mistero dell'universo; e, quantunque così si differenziasse dalla dottrina hegeliana, riteneva tuttavia in comune con questa una concezione in certo modo logica o intellettualistica dell'arte, sebbene repressa e domata dal forte risalto dato alla forma, cioè alla fantasia. Per conseguenza, il De Sanctis doveva inclinare, con lo Hegel, a concepire la storia dell'arte sul modello della storia filosofica, divisa in periodi corrispondenti alle varie concezioni del mondo; e perciò anche, rigettata la dottrina circa la morte dell'arte,

doveva proporsi il problema del carattere, che avrebbe rivestito la nuova fase o età dell'arte nella quale si stava per entrare. Dalle lezioni del 1843 sulla lirica si ritrae ch'egli fu per qualche tempo sotto l'efficacia del neocattolicesimo romantico, e segnatamente manzoniano; talchè antivedeva un'arte religioso-sociale, sull'orizzonte della quale starebbe, stella dei naviganti, la figura divino-umana della Vergine Maria. Ma dalle lezioni posteriori, e in ispecie da quelle sulla Storia della critica, si vede invece che la concezione leopardiana, da lui dapprima considerata anteriore e negativa rispetto alla manzoniana, prese poi il posto avanzato; e il carattere della nuova arte fu da lui collocato nella contemplazione del mistero, dell'imperscrutabile mistero dell'universo.

A una vera e serrata concezione filosofica totale il De Sanctis non era pervenuto; perchè, se da qualche accenno si desume che egli rifiutava il panteismo, d'altra parte è chiaro che le credenze religiose vacillavano nell'animo suo; onde la sua perplessità e, in ultimo, quell'assegnare al filosofo come al poeta la vana indagine del mistero. L'Assoluto era per lui ancora trascendente, e lo reputava ora inconseguibile dall'uomo, ora tale che, conseguito, avrebbe dissipato e rese superflue arte e filosofia. Similmente, volgendosi anch'egli, come i migliori intelletti del tempo suo, alle concezioni della « filosofia della storia », le accoglieva piuttosto come

esigenza che come sistema effettivamente costruibile, e faceva osservazioni sagaci e di profonda verità sulla storia e gli storici, ma rifuggiva da conclusioni nette circa la filosofia della storia da adottare.

Questa, che si potrebbe chiamare poca risolutezza filosofica, si avverte, del resto, in tutte le particolari dottrine, svolte nelle lezioni di allora. Si accinse a criticare, con felice pensiero, le risoluzioni logiche delle forme grammaticali; ma finì col vagheggiare anch'egli una sorta di grammatica logica, che poi mise da canto, disinteressandosene, senza nè portarla a compimento nè rinnegarla. Cominciò a corrodere le partizioni rettoriche; ma poi le accolse temperandole, e, anche qui, non giunse sino al fondo delle acque che aveva smosse. Combattè le regole, che sono tratte dall'estrinseco dell'arte; ma non criticò i generi letterarî, anzi si argomentò di dedurne le partizioni come forme della vita dello spirito e della vita dell'arte, tentando nei suoi abbozzi di storia una sorta di « evoluzione dei generi »; e si adoperò a ridurre le loro regole a poche e sostanziali, laddove bisognava approfondire il concetto stesso di « genere », e dissolverlo. I suoi concetti sulla poesia non mise in relazione con quelli sulle altre arti, delle quali tacque; nè li incluse e conciliò in un sistema estetico. Intorno al bello, al sublime e a simili concetti manifestò dapprima (nel suo corso del 1841-2) idee vaghe; più tardi, le

venne ampliando e determinando col sussidio del Cousin e del Kant e dello Hegel e del Gioberti; ma non seppe dare più di quanto fosse già in costoro, onde bello e arte rimasero per lui distinti e slegati, e gli si riaprì il problema del posto e dell'ufficio del « brutto » nell'arte.

Ma, quando egli dalle disquisizioni astratte passa a trattare di particolari poeti e poesie e tempi e avvenimenti storici, la perplessità sparisce, e i suoi giudizî si presentano con ammirevole sicurezza, quasi che egli ritrovasse allora in sè medesimo una migliore e più sicura filosofia. Già lo sbalzo è grande dai primi corsi di natura teorica (grammaticali, linguistici e rettorici) a quelli sui generi letterarî, che sono in massima parte storici. Quasi tutti i giudizî che egli espose in questi corsi giovanili ricomparvero più tardi nei *Saggi* e nella *Storia della letteratura italiana*; pochissimi ne dovè cangiare sostanzialmente o correggere profondamente, e quasi soltanto quelli che portavano i segni dell'efficacia che aveva esercitata in lui un tempo il cattolicesimo o neocattolicesimo. Sebbene delle sue analisi critiche di allora i riassunti da me pubblicati tramandino appena una fievole immagine, non si può non ammirare quanto già fin d'allora egli pensava e giudicava in materia di critica e storia letteraria.

Tale è, nei suoi tratti principali, il periodo giovanile della filosofia e della critica del De Sanctis; e giova conoscerlo, perchè rischiara

molti aspetti del suo posteriore filosofare. Sulla giovanile sua concezione estetica egli compiè un solo e grande avanzamento, che si effettuò intorno al 1855, e fu segnato dall'abbandono dello hegelismo, e in particolare della estetica hegeliana o dell'Idea. Contro la quale, il De Sanctis asserì l'indipendenza dell'arte, l'indifferenza del contenuto astrattamente considerato, e, regina dell'arte, la Forma. Ciò che rimaneva di filosofismo e di logicismo della sua estetica prequarantottesca è stato affatto espunto dalla estetica che si trova formolata nella prefazione al *Saggio sul Petrarca* (1869): espunto, ma introducendo al suo luogo, come suo logico surrogato, una sorta di realismo o positivismo o storicismo, con annessi schemi astratti, il quale a sua volta aspettava di essere confutato o rettificato. Per il resto, le cose rimasero press'a poco nelle condizioni di prima: nè sulla grammatica, nè sulla lingua, nè sulle forme rettoriche, nè sui generi letterarî e sulle arti, nè sui concetti del bello e del brutto fuori e dentro la poesia, egli ebbe più occasione di ripensare; preservato del resto, quasi costantemente, per virtù del suo vigoroso senso critico e storico, dal cadere nelle insidie di quei concetti rimasti così indeterminati. Anzi si può dire, in generale, che egli piuttosto che arrestarsi a vecchie dottrine erronee, si disinteressasse dei correlativi problemi; se ne disinteressasse, beninteso, in certi limiti, perchè nè potè non pronunciarsi talvolta

su quei punti, nè scansò del tutto quei vecchi errori.

Anche nella restante sua concezione filosofica si nota, dopo il 1850, un progresso, e propriamente nei riguardi dell'etica: l'abbandono dell'atteggiamento romantico e leopardiano, e il passaggio a un ideale di vita armonica ed operosa. Ma, del resto, nessuno dei problemi metafisici, che aveva agitati negli anni giovanili, fu oggetto per lui di nuova e insistente indagine. L'atteggiamento di riserbo, che gli era consueto per questa parte, non mutò mai, anzi si afforzò dopo che, rimeditata la filosofia hegeliana, gli parve che non fosse valida a spiegargli la « vita ». Anche, insomma, nel periodo posteriore la vera filosofia del De Sanctis non è quella che egli riesce a formolare in teoria, ma quella piuttosto che è incorporata nei suoi lavori di critica e di storia.

1913.

FINE DEL SECONDO VOLUME

# INDICE DEI NOMI

# INDICE DEL SECONDO VOLUME